

JAMES JOYCE Y LA LUCHA POR LA COMUNICACIÓN TOTAL

Domingo García-Sabell

"Ireland is the old sow that eats her farrow."
A Portrait of the Artist as a Young Man.

"O Ireland my first and only love."
*Gas from a Burner.*¹

En 1882 nace en Rathgar, en Irlanda, James Joyce. En 1900 es, por tanto, un muchacho joven que anda sin rumbo por las calles de Dublín, a las tardes, buscando en su propia alma los secretos de la ciudad que, para él, son los secretos de su propio corazón. Este muchacho esbelto, de elegante mal vestir, ligero, alegre y no muy hablador, ya tiene, a los dieciocho años, bien adquirida fama de hombre superinteligente. Ha pasado, en el Colegio de Belvedere, pruebas difíciles. Gana premios. En la Universidad es una lumbrera incontestable. Y todo el mundo está seguro de la deslumbrante carrera que James Joyce —el Jim de los amigos— va a desarrollar. He ahí un talento puro y una sensibilidad exquisita que aguardan, no sin cierta impaciencia, el comienzo de la incursión en la vida. Mas no todo es brillo en este adolescente. Hay en él un aspecto oscuro, triste, de ordinario asqueante: la convivencia familiar. Jim forma parte de una familia compleja. Son, en estos instantes de la mocedad, varios hermanos, y él es el mayor. La familia recuerda tiempos buenos, de cómoda y relativa holgura, pero el vicio del padre —la bebida— va acabando con lo poco que queda. A un empleo sucede otro peor y en cada

¹ "Irlanda es la vieja puerca que devora su camada."
"¡Oh Irlanda, mi primero y único amor!"

uno de ellos va dejando el patrón —John Joyce— la impronta de su incompetencia, de su desenfado y de su ligera, alcohólica irresponsabilidad. Se suceden los cambios de domicilio, a cada sazón huyendo de los acreedores y dejando los alquileres al descubierto. La madre —Mary Murray— es una fina, oscura, sensible y abnegada mujer que trata de sostener el andamio del clan joyceano, y de ocultar las tremendas y cotidianas borracheras del marido, a fuerza de trabajo, sacrificio y silencio. El desempleo y la derrota económica obligan a los Joyce a irse a Dublín. En la capital, nada cambia. Es un empalme continuo de desastres y de espantosas curdas paternas. En once años mudan por lo menos nueve veces de residencia y cada vez van más para abajo. En 1903, a la muerte de la madre rematan en la más extrema pobreza. Con todo, Jim es un muchacho de “temperamento equilibrado y tranquilo.”² El hervor, que nadie nota, anda por dentro. Su espíritu advierte, como en una niebla, el punto de contradicción que bulle, extraño y disparatado, en todas y cada una de las apariencias de la vida. Por de pronto, él apenas puede explicarse la radical ambigüedad del mundo. En buena lógica, su afecto filial debiera cargar el acento sobre la madre, abnegada y heroica. Y no es así. Toda la simpatía del mozo va, directa, para el padre. Esta simpatía ha de conservarse durante toda la vida del futuro escritor y aun ser “uno de los motivos dominantes de su carácter.”³ En cambio, el hermano que le sigue, Stanislaus, a diario sombra fiel de Jim, dedicará su admiración incondicional a la madre y mantendrá por el padre un odio y un desprecio inmutables. Pero Stanislaus es un frío razonador nada lírico y, como todos los exclusivamente razonadores, un ser cuya afección no calienta, ni da aliento para vivir. De ahí que la madre no sienta por él, y sí por James, el hijo mayor, un amor ciertamente no bien correspondido. En ese amor al primogénito comulga también el padre que ve en Jim el valor egregio de la familia.

Todo se junta, pues, para hacer de James Joyce la figura central del hogar y la esperanza tácita de los medios intelectuales de la ciudad. En esta ocasión Irlanda, y en especial Dublín, pasan por avatares de lucha, angustia, vulgaridad, heroísmo, traición, grandeza y apocamiento que tornan a la colectividad en un horno de cociones semigloriosas y semirrepulsivas. Y entre ellas quizá la peor fue la de las intrigas que produjeron la caída del líder nacionalista Parnell, que el niño Joyce contempla con asombro y desorientación extremas. ¿Cómo puede un país adorar a un hombre, casi deificarlo y, al mismo tiempo, acabar con él por la calumnia, la mentira y la difamación más vulgares? ¿Por qué esta humillante contradicción y este afán destructivo? Jean Paris afirma que la desgracia del jefe irlandés se convirtió, para Joyce, en el “crimen que vedaba toda confianza en la humanidad.”⁴

2 Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper* (London: Faber and Faber, 1958) 73.

3 Stanislaus Joyce 14-15.

4 Jean Paris, *James Joyce par lui meme* (Paris: Editions du Seuil, 1957) 33.

Quizá no fuera este suceso solo. Es imaginable que otras instancias contribuyeran, complejamente, a roturar en el ánimo del muchacho una primera veta de asco y de desgana existenciales. La familia, insufrible. Los nacionalistas —el Sinn Fein— admirable y digno de respeto, mas también allí se infiltra, lado con lado del patriotismo egregio, un patriotismo que no convence al joven Joyce: aquél que es, como decía Johnson, “the last refuge of a scoundrel,” (el último refugio de lo canalla,) la picaresca de siempre asociada a la retórica falsa y a las palabras solemnes, “those big words... which make us so unhappy,”⁵ (aquellas grandes palabras que nos hacen tan desgraciados).

Y también la aparente indecisión vocacional. ¿Para dónde ir? ¿Qué hacer? Por de pronto, cultiva, con resultado mediocre, la poesía. Cree que se puede rescatar literariamente a Irlanda. Admira, además, a Ibsen, extranjero modelo cuyo teatro estima ser la cumbre renovadora del arte europeo. Publica un trabajo de escándalo, *The Day of the Rabblement* (“El día del barullo,”) pierde el tiempo, sueña, duda, agoniza interiormente. Cuando ya no puede más, en 1902, a los veinte años, abandona Irlanda lleno de desprecio, de inquietud y mezclando en su espíritu, como siempre, una irritada ambivalencia: el amor y el rencor hacia su tierra.

Va a París con el proyecto de estudiar Medicina. El proyecto se frustra por causas económicas. Pasa hambre y miseria. Vuelve a Dublín para asistir a los últimos momentos de la madre. En 1904 se casa con Nora Barnacle y huye, otra vez, de Irlanda. Solo regresará por tres veces a la tierra natal. La última y definitiva, en 1912. Y habrá de morir en 1941, en Zurich. Son, por tanto, veintinueve años continuos de alejamiento. Con poco más o menos siete anteriores, hacen treinta y seis años de ausencia. En realidad, toda una vida. Una vida en el extranjero, sin raíces. obseso por conseguir la formulación viva y auténtica de su arte, indiferente a todo, maniático de la expresión literaria, retorcido por el sí y el no contradictorios que vagaban en su alma, en un anhelo incoercible de síntesis y unidad, enloquecido por el recuerdo sagrado y repulsivo a un tiempo de la patria desvanecida, de la Irlanda idealista y borracha, heroica y hambrienta que se concreta para él en una sola ciudad: Dublín.

La obra de Joyce no es muy abundante. Un par de libros de poemas, *Chamber Music* y *Pomes Penyeach*, una obra de teatro, *Exiles*, un libro de cuentos, *Dubliners*, y tres narraciones de críptico camino ascendente: *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulysses* y *Finnegans Wake*. Lo esencial está en estas narraciones. En ellas consigue Joyce toda su gran significación renovadora y ellas son las que reflejan, nítidamente, el porte genialmente creador del novelista. Ellas son el epos de Dublín, el epos de Irlanda, tierra-madre inaccesible, el epos personal de James Joyce, del Jim rapaz que, disconforme con todos y con todo, huyó un día de

5 James Joyce, *Ulysses*, 35.

la patria, cansado sin haber luchado, injustamente exigente con los demás y consigo mismo, soberbio, difícil, aristado. Lleno de un amor que semeja odio. De una claridad que parece confusión. De un aislamiento engendrado, paradójicamente, en el afán comunicador. Es una pasión mal encubierta en refinadas fórmulas intelectuales. Un drama existencial llevado con honesto recato y fuerte sinceridad. En el fondo, lo que James Joyce deseaba, anhelaba era, como confirma su hermano Stanislaus, el “ser amado por el padre y ser amado por la patria.”⁶ El amor del padre que era “como una piedra de molino al cuello,” y el amor de la tierra, del pueblo, ese pueblo que lo negaba a él y a su obra y que era, también, otra oscura piedra puesta pesadamente sobre el corazón. Irlanda era “la vieja cerda que devora su camada.” Sí. Pero Irlanda... “O Ireland my first and only love.”

LA CRISIS

Esa trilogía narrativa es el opus magnus del escritor. Lo primero que nos sorprende es que las tres novelas —si es que se pueden llamar así— transcurren en Dublín.

Realmente Dublín es el personaje de fondo en las tres. Es el marco sin el cual la urdimbre de los sucesos no tendría sentido alguno. Lo que Joyce jamás pudo conquistar ni dominar en la realidad. Lo que él, en el instante de la creación literaria, va a someter implacablemente a la servidumbre de su poderosa mano escrituraria. Es el paraíso perdido, la niñez, la inicial mocedad, la nostalgia y la desesperación. En definitiva, como todo recuerdo, una fuente de silenciosa y apaciguadora felicidad. Como dice Louis Gillet,⁷ es su Atlántida, su Ithaca, su isla de Gulliver, y su isla de San Baladrán.

Y sin duda las tres producciones tienen impronta autobiográfica. El *Retrato del artista adolescente* constituye la historia del despertar de la conciencia niña, el proceso interno del infante que asoma la cara al mundo de los mayores, el comienzo de la desconfianza y de la desorientación radical, la sensación —y la vivencia— del naufragio en el universo incomprensible “de los otros.” El *Ulises* forma la temática del joven al enfrentarse con la realidad externa, pero ya no como un agonista asombrado y confuso, sino como un decidido actor que intenta hacer valer contra todo y contra todos, su naciente personalidad. El *Finnegans Wake* —*El despertar de Finnegan*— es la búsqueda extrema y delirante de la finalidad del mundo, de la inteligibilidad, en palabras nuevas, de la vida: el arañar en los sucesos y en la Historia para arrancarles una corteza —aunque sea solamente una corteza verbal— de sentido trascendente, de agarre transpersonal, en suma, de perdurabilidad, de valor, de “significación.” Es el paso, o el intento de paso, del

6 Stanislaus Joyce 234.

7 Louis Gillet, *Stèle pour James Joyce* (Paris: Sagittaire, 1943) 14.

mundo como “signo” al mundo como “verdad formulada.” Es una perforación a través de las alegorías y de los símbolos para sonsacarles el hueso que los sostiene a lo largo de los tiempos. Es, quiere ser, la síntesis definitiva y expresa del ser del hombre y del ser de la vida.

Como se ve, afrontamos aquí, en esta triple obra, una crisis que se desarrolla en etapas sucesivas. Estimo yo que jamás se ha dado, en el hombre de nuestro tiempo, un tan lúcido, tan diamantino, tan doloroso y simultáneamente tan alegre giro, de tanta frialdad y de tanta calentura. Hay en él soliviantada pasión, gustada y rebuscada pasión, ánimo erótico de la inteligencia, delicia dionisíaca del conocer, mirada indagadora de amante un tanto vicioso que acoge a la amada con garra arrebatadora, como la del águila, mientras el ojo, abierto e impávido, calcula, mide, repara, penetra y goza sin perder —redondo, brillador y metálico— la mira del lejano horizonte. En el fondo, y también en la forma, una lujuria del conocimiento. Y la lujuria, como hoy sabemos, es de continuo el supuesto del placer, sin la entrega definitiva del placer.

Tiene mucho sentido que fuese precisamente James Joyce el que escribiese en torno a la lujuria estas palabras, en principio sorprendentes e incluso de apariencia arbitraria: “O lust, our refuge and our strength”⁸ (¡Oh lujuria, nuestro refugio y nuestra fuerza!). El irlandés manejó la cultura, tiró de los saberes e hizo funcionar la sensibilidad con golosa delectación, como tactando, en expertas palpaciones, la blandura resistente y suave de una piel femenina. Fue un gozador del espíritu. Un trágico hedonista. Una sutil brújula de los nortes más insospechados. En suma, un modelo, en tono mayor, de todos nosotros, de lo que nosotros tenemos de angustiados descentrados, de ratas que buscan salida en el placer, de criaturas que quieren y no quieren, y que llevan, en los rincones del corazón, un túnel helado de lujuria. El hombre actual alcanza significación si se considera como un ente radicalmente erotizado. La pérdida de operancia de ciertas instancias superiores transformó la estructura humana en un haz tembloroso de impulsos libidinosos. Cada impulso material lleva en sí la carga de una virtual transposición a los dominios del espíritu. Cuando los grandes ideales fallan o quedan cortados, puede muy bien acontecer que ciertas energías, no del todo sumergidas, tomen camino por el cauce superior de la vida especulativa. Entonces el ideal es sustituido por el sentido del goce trascendente. La cultura se erotiza. Y el hombre, allá en sus lejanas alturas intelectuales, es un libidinoso de la trascendencia, de la metafísica que vive —y sufre— en el drama de la posesión indefinida e inacabable.⁹

8 *Ulysses* 405. (Cito siempre por la edición inglesa hecha en París en 1926, por Sylvia Beach, en su librería Shakespeare and Company, rue de l'Odéon 12, sin duda la más autorizada).

9 No se tome esto por freudismo. El sentido erótico de la cultura y de la vida que yo ahora subrayo no tiene nada que ver con el psicoanálisis. Se trata de instancias mucho más amplias y en las que la libido, en lugar de ser una fuerza primigenia e impulsadora es, por el contrario, un mero producto

Así, pues, James Joyce es un ser que verdaderamente nace “en crisis.” Su mérito estriba en lo pronto que él se percata de esa tremenda circunstancia. Apenas tiene “uso de razón” y ya comienza a dudar. Al principio es una duda temerosa, casi informada, mucho más existencial que especulativa. Sin embargo, pronto él, movido por su *dáimon* interior, tratará de encontrar formulación, en palabras escritas, en palabras de inteligibilidad, a lo que el choque del mundo hace surgir en su tembloroso corazón. De las negatividades que su ojo crítico alumbraba ha de nacer una sola, una grande positividad. ¿Dónde está? ¿Cómo ha de entenderse? ¿Cuál es su estructura y la relación que la ata al espíritu del hombre? He aquí una inicial aproximación al mundo hirviente del genial escritor. Para entrar en él e inteligirlo con rigor son precisos, antes de nada, unos previos paseos por los rincones del alma —y del cuerpo— joyceanos.

UN HOMBRE EN CARNE VIVA

James Joyce fue un irlandés, es decir, un celta. O lo que es lo mismo, una criatura en la que por encima de la inteligencia priva la sensibilidad. Un ser más de emoción que de razonamiento. Un lírico de la raza de los Yeats, los Synge, los George Russell y los Padraic Colum. Además, portó consigo una herencia no muy normal. El padre, ya lo hemos visto, fue un étílico incurable, fabulador, irresponsable, morbosamente optimista y ciegamente cruel. El hijo va a pasar por largas temporadas de borrachera continua y hay un instante en que, en plena mocedad, ya conquista fama y título de borracho oficial de la ciudad de Dublín. Luego, en el extranjero, sobre todo en Trieste, va a recomenzar, en un período no muy largo, el ejercicio de la francachela alcohólica. Stanislaus, el frío y rígido hermano, se encargará de contar tales excesos que aún al final reconocen un último brote fugaz en Suiza, en Zurich. No quiere decir esto que James Joyce fuera un bebedor habitual, ni mucho menos, pero sí que sufría unos extraños, sordos y callados erizamientos que lo llevaban sin remisión a las tascas y a los bares a apaciguar cierta inquietud no comunicada.

Joyce fue, además, un enfermo de la vista. Era un miope que padeció, casi toda su vida, de los ojos. Largas dolencias dolorosas y largos períodos de ceguera e inmovilidad. Se sabía condenado a la tiniebla física total e irremediable.

pasivo de sustitución insuficiente. Del hecho que los psicoanalistas hayan exagerado hasta el ridículo ciertos estratos de la realidad humana no se sigue forzosamente que esos estratos sean ya de por sí absurdos o intocables. Hay mucho aún que averiguar en el terreno de la libido contemporánea sin necesidad de hablar de complejos de Edipo o de complejos de castración. Justamente todo aquello que la dogmática de la psicología de la profundidad ha cegado gravemente para una buena comprensión antropológica del hombre. Me parece que llegó la hora de ir no contra o en pro de Freud sino de superarlo. Y de superarlo por asimilación y olvido. Respecto a esto, me remito —aquí no puedo aportar pruebas— a mi próximo libro sobre ciertas cuestiones básicas de la medicina actual.

Aguantaba estoicamente su destino, pero esa angustia de cerrarse a la luz y a las formas del mundo, afiló sutilmente otros lados de su sensibilidad. Por de pronto, el oído, en él el sentido principal.

Desde niño fue la escucha la puerta toral por la que la realidad exterior se abrió camino en su conciencia. La tierra y sus hombres son, por de pronto, una multitud de ruidos. Todo se define por el sonido. Cada cosa, cada ser, es portador de una cierta capacidad sonora. El viento en el mar, los coches en la calle, la voz del hombre y el piar de los pájaros componen la objetividad fundamental. El silencio es el contrapunto de la sonoridad y, por eso mismo, constituye una zona viva del ámbito audible. Todo vibra en el oído. Conocimiento y audición son, para Joyce, términos sinónimos.

La reactividad de Joyce para este sector sensorial es, sencillamente, fabulosa. Comienza en los sonidos inorgánicos elementales y va subiendo, en un gradiente continuo, hasta las armonías musicales más complejas y exquisitas. El mismo aprende el arte de la música y el canto. Tiene buena voz —una herencia paterna—, bien timbrada, y gracia natural de actor nato. En un instante de su juventud llega a pensar en dedicarse a dar conciertos. Luego renuncia. Sabe tocar el piano. Y jamás abandonará su ejercicio.

Cuando niño, cualquier ruido provocaba en él un como estado de ensoñación despierta, una viva y obstinada obsesión sonora. Los entes inanimados hablan. Los utensilios que el hombre maneja tienen lengua propia, comunican los unos con los otros; y el rapaz Jim sabe cómo se traducen esas no articuladas vibraciones en fonemas significantes. En cierta ocasión Stephen —el Stephen “artista adolescente”— va a lavar las manos en el lavabo del hotel. El padre retira el tapón y el agua, al huir por el desagüe, deja tras de sí, al final, un ruido peculiar: *Suck* (chupar). El niño se da cuenta en seguida que esa es la misma palabra con la que en el colegio apodan a Simón Moonan, un bromista que “sorbe” al Prefecto de estudios atándolo, a la espalda, las falsas mangas del blusón. Chupar. Chupa y hace monerías el niño Moonan. Y el lavabo de un hospedaje cualquiera repite el vocablo aún no bien entendido. Los grifos, por si fuera poco, dan además agua fría y agua caliente. Stephen siente frío y calor a un tiempo, siente que algo lo chupa y consume a él mismo. *Suck*. Chupar. Chupa la vida. Y también, ya lo estamos viendo, ciertos aparatos de la civilización. Incluso los que sonoramente se llevan las escorias de nuestra propia biología. *Suck*. “¡Qué cosa más rara, que las cosas hablen!” “That was a very queer thing.”¹⁰

Mas no sólo los objetos comunican, dicen, hablan algo. También los acontecimientos y los sucesos del año, y las secuencias cronológicas que no poseen cuerpo

10 *A Portrait of the Artist as a Young Man* (London: Jonathan Cape, 1934) 12.

concreto y tangible. Después de los estudios vienen las vacaciones y luego, de nuevo, los estudios. Esto constituye como una cadena de largos eslabones, como un tren a través de un túnel, y el tren, a su vez, es como el ruido que hacen los escolares, en la comida del refectorio, cuando uno se tapa y se destapa rítmicamente las orejas: “Term, vacation; tunnel, out; noise, stop.” (“Trimestre, vacación; túnel, salida; ruido, parada.”)¹¹

Y aún más. Con frecuencia el adolescente Stephen va a caer en pasmo absoluto en la escucha de cualquier conversación. “And his mind, which had from the first been only too submissive to the infant sense of wonder, was hypnotised by the most commonplace conversation.”¹² Pues las palabras, las palabras articuladas de los hombres, los vocablos significadores y cargados de tradición viva, también llevan sobre sus espaldas una oculta y explosiva energía que sólo se puede liberar bombardeando, como los físicos al átomo, su estructura interna, retorciendo las partes elementales que las integran, volviéndolas del revés y poniendo lo de arriba para abajo y lo de abajo para arriba. O mezclando unas con otras sin propósito definido, siguiendo el azar y persiguiendo el juego musical y delicioso de las nuevas eufonías. Con los sonidos inéditos surgirán, sin duda, las significaciones insospechadas, los brillos y rebrillos no nacidos. Por eso Stephen, después de vagar solitario por las calles de Dublín, volvía al hogar paterno “with a deliberate, unflagging step piecing together meaningless words and phrases with deliberate unflagging seriousness.”¹³

El extremo retorcimiento del lenguaje puede dar un final y definitivo paso. Es posible echar mano de los símbolos del habla —las letras— y, juntándolas libremente —libremente, pero con estudio— componer nuevas palabras, crear nuevo idioma. En un primer intento, Stephen —el propio Joyce— influido por la lectura de Blake y de Rimbaud —recordemos el famoso soneto “Voyelles” de este último— va a desplazar y combinar las cinco vocales “to construct cries for primitive emotions.”¹⁴

Las palabras son el elemento indispensable de la obra literaria. Esto es obvio. Mas ya no es tan obvio que las palabras constituyan el elemento primigenio, amorfo y maleable, del artista. Ya acabamos de ver cómo los ruidos, los humildes ruidos de las cosas cotidianas se pueden transmutar mediante una alquimia intelectual

11 *Portrait* 18.

12 *Stephen Hero* (London: Jonathan Cape, 1944) 20. “Y su espíritu, que de siempre había cedido con excesiva facilidad a los asombros de la niñez, quedaba a menudo hipnotizado por la más banal de las conversaciones.” (El subrayado es mío.)

13 *Stephen Hero* 24. “... con paso firme y decidido y con gravedad, también firme y decidida, una palabras y frases que no tenían sentido.”

14 *Stephen Hero* 25. “... para formar gritos que expresasen emociones primitivas.”

y sonora, en vocablos comunicadores, y cómo éstos, por su parte, son potencialmente capaces de cambiar a simples y sugerentes griterías inarticuladas. He aquí, para Joyce, el buen comercio de las palabras, el comercio que todo escritor auténtico tiene el derecho y la obligación de llevar a cabo. Quien ande en este tráfico será un verdadero creador. Quien atrape las palabras para prostituir las haciéndolas siervas de las significaciones viejas y gastadas, sin vida ni pálpito, de las significaciones enmarcadas en las frases tópicas o en los períodos vacíos y grandilocuentes, ése meterá matute ilegal con ellas. Y cometerá pecado de simonía literaria. Eso es lo propio de las gentes que se llaman a sí mismas “hombres de letras,” *man of letters*, una de las cosas, a mi modo de ver, más grotescas, por lo que me ha enseñado la experiencia, y una de las cosas que el irlandés estaba esforzándose, heroicamente, como dice Stanislaus, el hermano, *en no ser*.

El era el hombre de las palabras, el artesano del lenguaje, el denodado cantero del idioma, el que va labrando con secos, tenaces y atrevidos golpes, una nueva manera de comunicación locutiva y escrituraria. Era, fue, el mago del estilo, entendiendo el estilo en este sentido hondo y creador. Tenía mucho del moderno intérprete de la Kábala, del “adepto” de las “Gematria,” “Notarikon” y “Thémurah” surgidas en la exégesis de los fonemas y en las “astucias” de la interpretación numeral de las letras que hacían los viejos rabinos.

El mundo, pues, de la sonoridad va a constituir la materia obsesiva del trabajo joyceano. Y todo su anhelo consistirá en entregarlo al lector como un todo orgánico, como un conjunto riguroso de significaciones inteligibles. O lo que es lo mismo, como un lenguaje. Tanto es así que no sólo, como subraya Michel Butor,¹⁵ el idioma es el principal personaje del *Ulises*, sino que lo es, radical y ascendente-mente de toda la obra de Joyce.

Mas esta actitud solamente forma, como si dijéramos, el punto de arranque. En definitiva, un instrumento de trabajo. Y no el único. Se equivocan los que piensan que aquí concluyen los poderes joyceanos. La abierta sensibilidad auditiva abraza todo lo que el mundo tiene de audible. Pero el mundo no se agota en la captación por los sentidos. Algo más hay que integra, justamente, esos meros datos físicos. Las palabras, retorcidas o no, exhiben una fuerza comunicante, dicen algo de algo. Aluden, hacen referencia a otra cosa. Relacionan. Anudan. Suman. Sí, sirven; pero, ¿para qué?

LAS APARICIONES

Las palabras sirven, por de pronto, para hacer patente, para patentizar la realidad. Pero la realidad no es, ni mucho menos, el desarrollo normal de la vida de

15 Michel Butor, *Répertoire* (París: Les Editions de Minuit, 1960) 201.

cada uno. Cada uno de nosotros lleva a cabo todos los días gran cantidad de acciones que entran dentro de lo que se llama la vida cotidiana. A una cierta hora de la mañana, nos levantamos. Desde ese instante comienza la sabida actividad: el trabajo, la comida, el trabajo, la diversión, el descanso, el sueño. A través de estas obligaciones hablamos con los demás o hablamos quizá sin formulaciones directas, con nosotros mismos. Miramos para el mundo en torno. Caminamos. Meditamos. Experimentamos alegrías o tristezas. Y cuando, al final, nos vamos al lecho y quedamos dormidos, aún seguimos discurrendo. Discurrendo a fuerza de imágenes, de alusiones, de emotividades. Vuelve el día y, con él, un nuevo ciclo inicia su carrera. Así, pocas veces somos autores, o espectadores, de acontecimientos egregios. Y sólo en contadas ocasiones alumbramos en nuestro espíritu el relámpago de una nueva idea o de una nueva decisión.

Pero cada uno de aquellos mínimos acontecimientos vulgares, cada parcela humilde de nuestro innominado vivir —el trabajo y el descanso— puede alcanzar, en ciertos instantes, una significación excepcional, puede ser la revelación de otra cosa trascendente. Entonces aquellos pobres instantes se convierten en minutos de alto, inalienable valor. Un gesto, cuatro frases, dos actitudes, la luz en una hondonada, los ramajes del jardín bajo el sol, el brillo luminoso de la lluvia en la calzada, una naturaleza muerta, cualquier cosa están patentizando, por modo extrañamente simbólico, la presencia evidente de las formas inhabituales. Esta es, ésta sí que es, la realidad egregia, la realidad verdadera. Cada suceso puede, por tanto, llevar en su intimidad, en la red de los pequeños actos que lo componen, una determinada energía significativa, exactamente igual que las palabras, e incluso las letras de ellas, son susceptibles de acariciar ciertos sentidos encimados en los suyos propios y mostrencos. Pues bien, cada una de esas inusitadas manifestaciones es lo que Joyce llama “una epifanía”: la realidad superior mostrándose, en parpadeo, a través de la realidad inferior. La misión del escritor consiste en atrapar esas epifanías en la red de la existencia común. Y, en efecto, Joyce comenzó, desde muy joven, a anotar todas las revelaciones, las epifanías, que el contacto con el mundo le ofrecía. Y que le ofrecía, claro está, casi siempre insospechadamente y de repente. Era muy característico en él que súbitamente, en medio de una animada conversación, se apartara y se pusiera a escribir lo que luego, andando los años y visto en conjunto, resultó un raro y original Diario. En verdad, la abundante cosecha de innumerables “epifanías” cogidas al vuelo del diálogo habitual.¹⁶

Hay un párrafo en el *Stephen Hero* —que luego se omite en el *Retrato*— en el que Joyce ejemplifica las epifanías y que tiene un evidente trasfondo de microscó-

16 En el libro de Stanislaus Joyce se reproducen algunas muy curiosas. Las hay, incluso, con autointerpretaciones de los sueños del artista.

pico suceso autobiográfico. Este párrafo es hoy famoso en la historia literaria de Europa. Pienso, pues, que vale la pena traducirlo. Además, de esa forma, quedará aclarado suficientemente el concepto joyceano de las epifanías.

“Una tarde, una tarde neblinosa, él iba por Eccles Street con el cerebro agitado por la danza de todos aquellos pensamientos,¹⁷ cuando un suceso banal le hizo concebir algunas estrofas ardientes que intituló ‘La villaneta de la tentadora.’ Una muchacha estaba en las escaleras de una de esas casas de ladrillo rojo oscuro que son, a lo que parece, la encarnación perfecta de la parálisis de Irlanda. Un hombre joven se apoyaba en el enrejado herrumbroso del patio. Stephen, al pasar, recogió unos retazos de la conversación y guardó de ellos una impresión tan viva que su sensibilidad quedó honda y largamente conmovida:

La muchacha (con voz monótona).—Oh, sí! Yo estaba... en la... capilla...

El muchacho (muy por lo bajo).—Yo... (siempre muy en bajo) ... yo...

La muchacha (con mimo) . —...¡Oh! ... Pero... tú... muy... ruin... eres...”

Este incidente trivial y desprovisto de sentido le sugirió la idea de reunir algunas instantáneas semejantes en un libro de revelaciones, de epifanías. Por epifanía él entendía una súbita manifestación espiritual llevada en la vulgaridad del habla o del gesto, o en cualquier aspecto memorable del entendimiento mismo. Pensó que corresponde al hombre de letras el registrar esas epifanías con extremo cuidado, pues ellas representan, en sí mismas, los instantes más delicados y más fugitivos. Y declaró a Cranly que el reloj de la Oficina de Pesos era susceptible de una epifanía. Cranly interrogó el inescrutable cuadrante con su rostro no menos inescrutable.

—“Sí, dijo Stephen. Una y otra vez paso por delante de él, me refiero a él, le echo una ojeada. Y no es más que un artículo en el catálogo del ornato de las calles de Dublín. Luego, un día, miro para él y caigo en la cuenta, súbitamente, de lo que es: una epifanía.

”—¿Cómo?

”Imagínate mis miradas sobre ese reloj como el tacto de un ojo espiritual que ansía ajustar su visión en un foco concreto y preciso. En el instante en que el foco se alcanza, el objeto es epifanizado. Ahora bien, en esa epifanía yo encuentro la tercera, la suprema cualidad de la bellezas.¹⁸

He ahí, pues, una epifanía. En ella se adquiere la conciencia de que lo aprehendido es una forma integral, algo bien compuesto y organizado, algo que es lo que

17 Los pensamientos que Stephen acaba de rumiar se refieren a las mujeres y a su actitud en relación con las cosas sagradas.

18 *Stephen Hero* 188-89.

es. Y que entonces, en ese instante del alumbramiento receptivo, “el alma de la cosa, su identidad, se segrega, en un impulso, ante nosotros, del revestimiento de su apariencia. El alma del más vulgar objeto cuya estructura queda así precisada, irradia para nosotros. El objeto cumple su epifanía.”¹⁹

Como dice Theodore Spencer, el excelente prologuista del *Stephen Hero*, la teoría de las epifanías supone una actividad vital más lírica que dramática. Es la fulguración del objeto que se revela como “sí mismo” en un momento particular, en un momento inmóvil del tiempo. Es un instante que se aparta del tiempo. No es el presente distendido, *durée*, sino el presente intemporal. Revelación estática, epifanía.

Que no tiene nada que ver con la rememoración súbita del tiempo vivido. En esto yerra Levin cuando superpone la vivencia de las epifanías joyceanas a la remembranza del pasado en Proust.²⁰ No. Lo que ahora postula Joyce es la aprehensión de la presencia sin término, especie de fascinación absoluta ejercida por la temporalidad *realizada*. “Todo objeto considerado con intensidad —se dirá en el *Ulises*— puede ser una puerta de acceso al incorruptible eón de los dioses.”²¹ En última instancia, un modo bien legítimo del conocimiento, quizá el único radicalmente legítimo. Como gráficamente dice Ortega,²² pensar es “fijarse en algo de lo que se ve.”

La exageración morbosa de este disparadero intuitivo, de este contemplar espiritualmente las revelaciones o epifanías de la vida cotidiana, radicaría en el uso de ciertas drogas, sobre todo de los hongos llamados alucinógenos —los *teonanácatl* de México— que, como dice Octavio Paz,²³ nos colocan en el “centro de la realidad.” Esta tendencia de los literatos arranca ya de Coleridge —recuérdese el famoso poema *Kubla-Khan* y su encanto verbal conseguido bajo los efectos del láudano— y pasa por Thomas de Quincey y Baudelaire. Sin duda el autor que más fuertemente se peleó, en nuestros días, con las drogas, y especialmente con la mescalina, fue Henri Michaux, gran buceador de evidencias, yo diría de epifanías,²⁴ en la “médiocre condition humaine.” Y no podemos olvidar al divagador Aldoux Huxley en las auto-experiencias que dieron lugar a los estudios *Doors of Perception* y a la posterior reelaboración, *Heaven and Hell*. Mas todo esto, que es tan interesante para la antropología del hombre contemporáneo, queda como extra-

19 *Stephen Hero* 190.

20 Harry Levin, *James Joyce: A Critical Introduction* (Norfolk: New Directions Books, 1941) 21.

21 “Any object, intently regarded, may be a gate of access to the incorruptible eon of the gods.” (*Ulysses* 396).

22 J. Ortega y Gasset, *Origen y epílogo de la filosofía* (Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1960) y también en *Obras completas*, Vol. 9.

23 O. Paz, “Courant alternatif”, *Nouvelle Revue Française*, juin 1961: 1011-1034.

24 Cf. *Misérable Miracle*, y, sobre todo, *L'Infini turbulent*.

muros de la actitud joyceana. El irlandés busca el “centro de la realidad” sin salirse de las vivencias vulgares. Todo lo más, acude al alcohol. Sus borracheras dUBLINenses y las postrimeras, en Trieste, en las calles de Porto Vello, son las exclusivas evasiones del novelista. Poca cosa, por esporádica, si se compara con el porte y la significación de la propia obra. Joyce, sin dejar de ser un lírico enardecido, era, además, un disector experto y ceñido de la realidad, un adorador lúcido de la “divine cerebral life.” Justamente la difícil mezcla de estas dos constantes es lo que otorga a su producción ese tono patético y dramático que de continuo nos subyuga. *Y que es el fondo de su fracaso.*

Ya tenemos, por tanto, definidos los aparatos sustanciales con los que Joyce va a construir su propia obra: las palabras del habla del hombre y del habla de las cosas puestas en libertad por la superior autoridad creadora del artista, y el advenimiento de la realidad presente e intemporal a través de los acaeceres cotidianos. Dos poderes que el escritor recibe como una donación divina. Así se entiende que, para el primero, él hubiera anotado en uno de sus cuadernos: “El arte tiene el don de lenguas.” Así se entiende, en relación con el segundo, que sus libros mayores no sean, en definitiva, más que elaboraciones, gradualmente amplificadas, de sucesivas y temblorosas epifanías.

LA VIDA COMO LABERINTO

James Joyce tuvo la sensación, a lo largo de su vida, de que la existencia era un laberinto inextricable, un dÉdalo confuso y desorientador. Jamás estuvo seguro del suelo que pisaba. Cada crisis biográfica —el destierro voluntario, la ceguera intermitente, la repulsa de los editores, el escándalo del *Ulises*, la locura de la hija, las dos guerras mundiales, la pobreza y la oscuridad— obligaba a su espíritu a indagar en el fundamento racional de la realidad. Las epifanías evidenciaban que había, o debía haber, una cierta necesidad en el desarrollo intramundano del hombre, un cierto sentido trans-individual de la existencia. Pero los sucesos y su análisis ideológico daban siempre como resultado una asqueante arbitrariedad y un desazonador no-sentido. Quien se guía en la vida por la lógica no alcanza meta segura. Quien sigue los impulsos de la emotividad ha de tropezar, fatalmente, con el fracaso. ¿Dónde está la luz orientadora? ¿Dónde el recto camino? Posiblemente en ninguna parte. En la existencia no hay más que estrechos caminos inexplicables en medio de revueltos campos y de huertos sin límites. No hay más que laberintos parciales cuyo inmenso conjunto constituye el inabarcable laberinto del universo. Y por eso en el *Retrato del artista adolescente* y en el *Ulises* el protagonista —el propio Joyce— va a llamarse Stephen Dedalus. Esteban Dédalo, Estebanlaberinto. En la obra del final de su vida, en el *Finnegans Wake*, toda la red argumental, el desarrollo de las acciones y el lenguaje empleado, son ya un puro dÉdalo, quiero decir que el laberinto en sí es el protagonista constante de la epopeya.

En la evolución de James Joyce como ser pensante y como criatura de sensibilidad superrefinada, la tónica viene dada por la eliminación. Desde sus comienzos de artista este hombre no hace otra cosa que apartar fantasmas, o realidades que él toma por fantasmas. Va a zancadas por los retorcidos caminos de la vida —el laberinto— para llegar al “umbilicus mundi” secreto y bien guardado. Para llegar a la gran explicación final. Una explicación elevada en epifanías y sumergida en fone-
mas.

Cumple, por tanto, entrar en el despiece, en la previa exclusión, en la roedura analítica. Y entonces inquirimos: ¿qué es la vida? Para Joyce sólo hay una respuesta adecuada: la vida es “el ahora.” “Life is now —this is life.” La vida en este instante que yo ahora estoy a experimentar y que no puede diferirse. Cualquier aplazamiento destruye y aja su generosa energía. La vida es, pues, un presente que se realiza como presente, algo que sucede; en suma, el suceso. Pero es lo que acontece cuando nos entregamos a eso mismo que acontece, *cuando pretendemos hacer del ahora inaprehensible un ahora nuestro*. De ahí que la vida, en el sistema joyceano, elimine la pasividad. La entrega debe ser activa, es decir, suscitadora de nuevos “ahoras.” “Life is not a yaw,” (“la vida no es un bostezo”).²⁵ Solamente quien acata y sirve a esta vida compuesta de hechos sucesivos que demandan colaboración, solamente quien eso hace, es capaz de caminar con dignidad por la piel de la tierra. Y quien así circula por el mundo, habrá de expresarse participadamente, sin raposerías, haciendo honra a su propia humanidad. De ahí que el máximo servicio que uno puede hacer a la generación de la que forma parte es aportar, sea por su arte, *sea por su existencia*, el regalo, el don de una certeza, “the gift of certitude.”²⁶ Ya desde joven James Joyce siente en sí mismo que la certeza total, la certeza absoluta sólo se encuentra en la vida que se vive, en la vida sin literatura, en la vida sincera, en la entrega abierta al ahora huidizo e irremplazable. Bajo esta intuición inicial late la pasión de vivir, la pasión de respirar, de caminar, de sentir la caricia del sol sobre la cabeza y el hervor de la sangre en los viales de las venas. He aquí la gran instancia ordenadora del hombre. He aquí el *nomos* de todos los tiempos. Joyce aceptó ese mandato y comenzó por plegarse a él en los tiempos de la niñez, cuando la pobreza hogareña y los rebrotes alcohólicos del padre debieran haber hecho de él un *out-sider*, un marginal enconchado en sí mismo y hostil frente al azuzamiento burlón o despiadado del medio ambiente. La entrega de Joyce a todo lo que el mundo pueda ofrecer, lo convierte en un ser patético y apasionado. Toda la fama de hombre exquisito y distante de que gozó en ciertos sectores, especialmente en su patria —la fama que siempre dan los demagogos de la cultura— viene de la exigencia de autenticidad en la entrega a la vida.

25 *Stephen Hero* 126.

26 *Stephen Hero* 64.

El palizaba, palizó de continuo en los hipócritas de la vida, en los inflados del saber mal aprendido. El ansiaba la vida y ansiaba la cultura para gozarlas, para fecundarlas, para hacerlas haciéndose a sí mismo. Era sencillo y humilde de suyo. Por eso se defendía “de los demás,” de la mayoría “de los demás” que siempre resultaban retorcidos y complicados.

Lo que los hombres con mentalidad de esclavos llaman la vida es una miseria. Antes de nacer nosotros ya hubo una eternidad. Cuando nosotros hayamos muerto, otra eternidad habrá de continuar. La pasión, el minuto anonadante de la pasión —“the blinding instant of passion”— es la única salida viable, pues “toda la vida no es más que una conquista: la victoria de la pasión humana sobre los mandatos de la cobardía.”²⁷ La pasión puede tornarnos contradictorios, pero, por eso mismo, es valiosa. Todo ser es una extraña mixtura de lo bueno y de lo malo. Lo que cumple es que esa mixtura resulte cierta. Más que la unidad hipotética de la criatura humana, lo que interesa es su totalidad real. Cuando Joyce intente llevar esa certeza a la literatura, conseguirá para la novela la revolución que, como dice Jean Paris, “Rimbaud cumplió para la poesía.”²⁸ Joyce la portó, de primeras, en el propio corazón. Sólo así se explica que en aquella hambrienta Irlanda de su adolescencia él no dudase en mirar de frente para la miseria circundante. Y esto fue, a buen seguro, un leal comienzo. Aunque parezca una paradoja, hay que estar de acuerdo con Stanislaus cuando afirma que su hermano tuvo la ventaja de ser desgraciado en un país también desgraciado. Por eso mismo, más tarde, su vida, tan penosa y tan agitada, tuvo un sentido ilustre de claridad y de belleza. De activa creación individual. De arte honrado, abierto, conquistador, ascendente. De estrada biográfica sin trabas, ni claudicaciones. Sin malos recuerdos. Sin remordimientos. Sin esos terribles recuerdos que acuden a nosotros, insospechadamente, cuando, cubiertos y hartos de placer y fácil triunfo, sabemos por modo oscuro que algo muy fundamental, que algo sagrado fue por nosotros mismos traicionado. Algo que era, en definitiva, la vida. Es la visión que acude a nuestro lado “bajo el sudario del pasado, lastimero ropaje, en silencio, lejano, viviente reproche.”²⁹ El pasado, lo que fue, resulta una lamentable vestimenta que no trae consigo más que reproches y extrañeza. El pecado de no vivir la vida tiene la penitencia de verla, continuamente, como cosa que desvaneció, como presente-pasado, como no-vida. Como no-ahora.

27 *Exiles* (London: Jonathan Cape, 1952) 99. En esta edición de la comedia joyceana se incluyen las notas marginales y los escolios que el propio Joyce escribió mientras redactaba la obra. Son muy importantes para la exacta comprobación de lo que yo aquí vengo exponiendo. También es digno de estudio el prólogo de Padraic Colum. Ahora no puedo detenerme en su análisis.

28 J. Paris, *James Joyce par lui-même* 40.

29 “... in the piteous vesture of the past, silent, remote, reproachful” (*Ulysses* 401).

En esta teoría que yo ahora destilé de la difícil producción joyceana hay, como es natural, la impronta de ciertas lecturas. Por de pronto, la influencia del arte de Ibsen, de su individualismo, de su profunda simpatía por “los propósitos cruzados y las contradicciones de la vida.” Y hay, al comienzo sin saberlo, y luego con no muy clara conciencia, el camino abierto por Nietzsche. También en Nietzsche la vida está por encima de cualquier otra realidad. Pero la vida individual, que es menester exaltar, lleva en su cogollo la inevitable servidumbre a la vida en general. Cada emancipación es, en cierto sentido, una sumisión. De ahí la grandeza del hombre. Y de ahí, también, su miseria. Joyce va a tardar en reconocer este último aspecto de la cuestión, aun cuando ya de muy joven haya escrito algo revelador en torno al “drama de la vida.” El desvelamiento de este lado nietzscheano y trágico de la existencia humana brotará, inequívoco, en *El despertar de Finnegan*. Y allí mismo encontrará, ya lo veremos, una solución —si es solución— apropiada. La vida será para él, como para el filósofo teutón, “un experimento de aquel que busca el conocimiento.”³⁰

Desde el instante en que el novelista se coloca ante la realidad vital como un experimentador, como un apalpador de sus secretos, ya comienza la cosecha. De principio va a ser una recogida de negatividades.

Así, el amor, para Joyce, es una palabra que designa lo que es inefable. Por eso, porque no se puede expresar, conviene ponerlo a prueba, experimentarlo. ¿Qué es lo que el amor ofrece? Por de pronto, el cuerpo. Mas en ese cuerpo y en su donación se esconde algo que es radicalmente elemental. Y las cosas elementales solamente se pueden formular con palabras. Y como el canto puede ser —debe ser— la simple liberación rítmica de una emoción, entonces sucede que el amor, tan difícil de decir, puede expresarse, al menos parcialmente, por el intermediario del canto. Pero conviene aquí desentenderse de toda posible y traicionera idealización. Las muchachas que uno cruza en la calle, el sujeto capaz de donación de amor, debe ser considerado con mirada fría, con mirada de hombre de laboratorio, con mirada escrupulosa y grave de naturalista. Hay que prepararse para la recepción de

30 Es muy significativo que esta sentencia sea colocada por Heidegger en la cabecera de su monumental obra sobre Nietzsche y que de ella afirme el profesor de Friburgo que fue la vivencia decisiva del pensamiento nietzscheano. Más adelante habremos de encontrar los nuevos entronques, hasta ahora no bien explicitados, entre la ideología de Joyce y la del pensador teutón. El texto de Nietzsche, literalmente, dice así: “¡In media vita! ¡No! ¡La vida no me ha decepcionado! ¡Antes bien, de año en año la encuentro más verdadera, más codiciable y más misteriosa —desde el día en que llegó a mí la gran liberadora, en que llegó este pensamiento de que la vida podía ser un experimento de aquel que busca el conocimiento— y no una obligación, no una fatalidad, no un engaño!... ¡La vida, un medio para el conocimiento!: Con este principio en el corazón no sólo se puede vivir más reciamente, sino, además, vivir alegremente y alegremente reír” (“fröhlich leben und fröhlich lachen!”) *Die fröhliche Wissenschaft*, del vol. 2 de *Obras completas*, ed. Karl Schlechta (München: C. Hanser Verlag, 1955) 187-88.

lo que es elemental —de lo que es verdadero— con ánimo lúcido y objetivante. He ahí el mejor homenaje al sacro misterio del amor. Y, en consecuencia —¡oh, la fuerza de la lógica!— Stephen va a contemplar a las muchachas que pasan a su lado como si fuesen... marsupiales “I regard them as marsupials.”³¹ He aquí un muy extraño madrigal. ¿Por qué este tremendo desvío conceptual? Simplemente, porque el amor es sexo y es más-que-sexo. Y lo que tiene de más-que-sexo viene dado por lo que tiene de objeto del conocimiento. Porque el amor es vida en el sentido joyceano del vocablo. Porque es, finalmente, un haz más o menos complejo de palabras apropiadas y definidoras (el eterno afán del escritor). Es lo inefable haciéndose comunicación. Es el afán contradictorio de lo que no tiene sustancia de palabras vertiendo su esencia —su ser— en palabras, en sonidos articulados y significantes. Otra vez la vida que asoma, en sus estratos profundos, como puro, indescifrable laberinto. El ahora huyendo en fonemas.

En la vecindad del amor está la lírica. También aquí tropezamos con los elementales. También aquí estamos delante de la simple, primigenia vivencia emotiva. El poema tratará de aprehender ese instante originario. El poema —si resulta auténtico— será el sencillo ropaje verbal de ese instante de emoción. Aquí la caza es la del tiempo, la del segundo milagroso en el que la emotividad se dispara y, no bien disparada, ya desvanece en el negro horizonte de lo no-presente. El poema es apenas un grito casi inarticulado, un grito rítmico semejante a aquellos que, en otro tiempo, azugaron al hombre que empujaba en el remo o hacía rodar las piedras hasta la cumbre de una cuesta. Será poeta, sólo será poeta, *escriba o no escriba nada*, aquel que al narrar sea más consciente *del instante de su emoción, que de sí mismo al experimentar esa emoción*. Este distingo es, para Joyce, fundamental. Él, el hombre ahondador de la vida, quiere salvar, como sea, la existencia lábil del presente voladero. El presente devora en el pasado, pero solamente vive porque hace nacer el porvenir, y el porvenir se conquista cuando se logra atrapar algún elemental en la magia de las palabras, cuando de la actualidad se hace surgir la belleza, donación de un cuerpo espiritual, amor inefable y concretado. “Yo ansío —dirá Dedalus en su Diario— apretar en mis brazos la belleza que aún no ha aparecido en el mundo” (“the loveliness which has not yet come into the world”).³² La belleza que surge en el proceso del conocimiento comunicativo del ahora instantáneo. Ese anhelo es, por su parte, un estado de ánimo y no, de primeras, un propósito preconcebido. Es cosa de disposición natural y no de programa. El arte no tiene objetivos pre-fijados. Tiene causas. Y la causa primordial, la causa de las causas, radica en la íntima e imperiosa necesidad que tiene la imaginación de re-

31 *Stephen Hero* 157.

32 *Portrait* 286.

crear, a partir de la vida, su propia y ordenada síntesis.³³ Cualquier otra cosa es engaño, falsía, trampa. Pero Joyce no se hace ilusiones. Para él no hay duda de que la mayoría de los artistas, incluso los más egregios, trampearon en la vida que les fue dado conocer, y ofrecieron al mundo una farsa. La literatura fue la parodia de la vida. A su hermano Stanislaus le declaró, con amargura, que él solamente creía en dos cosas: en el amor de la mujer a sus hijos y en el amor del hombre a las mentiras, a las mentiras de toda clase. Por eso él estaba determinado a que su experiencia espiritual no fuese un engaño.³⁴ Para lo cual comenzaría, añadido yo, por disfrazarse frente a los demás. Su táctica existencial —la ocultación para mejor mostrarse— venía a cifrarse, desde los comienzos, en esta fórmula maquiavélica: “Silence, exile, and cunning” (“silencio, destierro y astucia”).³⁵

Silencio para madurar su arte. Destierro para huir de la Historia. Astucia para saber esperar e imponer sus modos. “History is a nightmare from which I am trying to awake,” (“la Historia es una pesadilla de la que yo trato de despertarme”).³⁶ “My native land, goodnight” (“mi tierra natal, ¡buenas noches!”).³⁷ El mayor literato que jamás tuviera Irlanda (la Irlanda pobre y olvidada, la Irlanda en desesperación), va a huir negándola, maldiciéndola. Y va, por eso mismo, a hacer inmortal obra irlandesa. Va a pagar. Pasarán algunos años y, desde el destierro, el artista escribirá esta fría y estremecedora frase: “A nation exacts a penance from those who dare to leave her payable on their return” (“La nación exige un castigo a aquellos que se atrevieron a abandonarla. Castigo pagadero a su retorno”).³⁸ El silencio, el destierro y la astucia se pagan con creces. La vida es así. La vida es un laberinto. Un laberinto de ahora sucesivos y contradictorios. Una suma de ceros. En definitiva, y en apariencia, nada.

“Stephanos Dedalos!
Bous Stephanoumenos!
Bous Stephanephoros!”³⁹

Joyce en una primera encarnación literaria será Stephen Dedalus, el protagonista del *Retrato del artista adolescente*. Estamos ante la inicial y grande epifanía del escritor. Se trata de la crisis honda que va a traer como consecuencia la “liberación” de James Joyce. Son los años de la inaugural mocedad.⁴⁰

33 “The Drama and Life.”

34 Stanislaus Joyce 105.

35 *Portrait* 281.

36 *Ulysses* 34.

37 *Ulysses* 359.

38 Notas del propio Joyce a *Exiles* 164.

39 *Portrait* 192.

40 Según una opinión, ciertamente muy extendida, el *Retrato* no tendría carácter autobiográfico. Así lo afirma William York Tindall en *A Reader's Guide to James Joyce* (London: Thames and Hudson, 1959) 52. Y en esto coincide con el hermano de Joyce. Cf. Stanislaus Joyce 39-40.

La situación —perfilada con más detalle— es ésta: un muchacho joven, pleno de talento, y más pleno aún de exquisita sensibilidad, se encuentra sumergido en las redes de la sociedad irlandesa de finales de siglo. Las ideas de tal sociedad son rígidas. El sentido de las generaciones, fuerte, inamovible. Las creencias monolíticas. Las ansias patrióticas, duras, heroicas. El pueblo, de buen sentido, alegre y resignado. Las clases altas, con poco aliento. Algunos intelectuales, ilustres. Muchos filisteos. Muchos ambiciosos. Una veta de escepticismo y de astenia existencial cruza por los entrenudos de toda esta complejidad. Inquietud, desasosiego. Las tabernas, llenas. La brújula del país marca un norte constante: sacudirse a Inglaterra. Pero la brújula, en ocasiones, da bandazos inesperados, como un beodo. Cada imprevisto tirón es un motivo para la desesperación y el fatalismo. Irlanda es un hervidero apasionado, irritante y conmovedor. Se hace oratoria en las tertulias y falsa literatura en los periódicos. El niño Jim quiere ver nítidamente. Lee a montones. Y, sin moverse de su mesa de estudio, se embarca espiritualmente en la situación colectiva. Para eso no tiene que hacer otra cosa que aceptar, seguir en el alvéolo en que la vida lo colocó en el instante de nacer. En una palabra, reasumir en sí mismo, con plena conciencia, lo que en sí mismo estaba de una manera pasiva y no formulada. Jim tiene precisión de creer en todo. En el respeto de las generaciones, en el culto de los patriotas, en la firmeza de las trascendencias hechas práctica positiva y rutinaria, en la admiración de los creadores, en la sencilla fuerza del pueblo.

Unos pocos años, ciertos sucesos decisivos, sucesos irradiantes de significaciones, sucesos-epifanías, y la tácita colaboración del muchacho Jim girará y se volverá rechazo, protesta y aislamiento. El *Retrato del artista adolescente* es, en definitiva, el relato pormenorizado de esos sucesos. Es el relato de las desilusiones básicas de un adolescente. Y es, también, el amanecer que se anuncia después del asco y del desencanto.

Consta el libro de cinco capítulos. El primero se ocupa de la infancia en la ciudad de Bray y luego en el Colegio de Clongowes Wood. Son las experiencias comunes a todo colegial en régimen de internado. La soledad, el aislamiento, las brutalidades de los amigos, el oscuro presentir del mundo erótico, los castigos

El *Retrato* no es autobiográfico en el sentido de que en él no se reproducen, con exactitud documental, los sucesos de la adolescencia del novelista. Joyce elabora literariamente esos acontecimientos y da de ellos una visión hondamente interiorizada. Mas las bases de que parte para tal elaboración son ceñidamente reales y en ellas es posible seguir, con toda fidelidad, la trayectoria e incluso los detalles significativos del florecer existencial del escritor. Justamente por lo que este libro —especialmente su primera versión— tiene de clara y directa revelación biográfica es por lo que, andando el tiempo, suscitará reservas —que son una defensa— del propio autor, quien lo calificará de “puerile production.” El desdén indica que la confesión fue muy radical. Y como siempre que alguien se confiesa a los demás, después hay en las vueltas y revueltas de la vida el afán por anular aquello que se confesó.

inmerecidos, la enfermedad tratada sin mimo en la frialdad inhumana de la enfermería, el ansia de la vida en el hogar. Las vacaciones. Y en ellas, la noche de Navidad, alrededor de la mesa, el altercado furioso de los mayores en torno a la caída de Parnell. El fanatismo femenino pretendiendo disculpar y justificar lo indisculpable e injustificable. Y el invitado, míster Casey, que concluye la disputa con este sollozo conmovedor: “¡Pobre Parnell!... ¡Mi Rey difunto!” Y el niño Esteban que yergue la cara aterrada y encuentra que “los ojos de su padre estaban llenos de lágrimas.”⁴¹ Las preguntas iniciales. La tendencia infantil a buscar siempre “lo más grande.” Así, en su libro de Geografía, él escribe: “Esteban Dedalus. Clase de Nociones. Colegio de Clongowes Wood. Sallins. Condado de Kildare. Irlanda. Europa. El Mundo. El Universo.” Y añade: “¿Y qué hay después del Universo?” Y responde: “Nada.” Mas en seguida (siempre la duda,) añade: “Pero, ¿no había algo alrededor del Universo para indicar dónde concluía éste antes de que comenzase el sitio de la nada? (“the nothing place”). No podía ser una muralla; pero podía haber una línea muy delgada alrededor de todas las cosas. Era realmente inmenso eso de pensar en todas las cosas y en todos los lugares. Sólo Dios podía hacerlo.”⁴² Negación y afirmación. Desorientación absoluta. Nostalgia de los primeros pasos. “Había una vez una vacamú...”⁴³

En el segundo capítulo se relatan los paseos con el tío Carlos y con el padre. La nocturna lectura de *El Conde de Montecristo*, la estadía en Blackrock, el desplazamiento a Dublín. Ahora es el externado en el Colegio jesuítico de Belvedere. Los primeros versos bajo la influencia de Lord Byron. Las discusiones literarias. En este capítulo se inserta un hecho esencial y una de las más logradas narraciones de la obra: el viaje a Cork en compañía de su padre, que va a vender en subasta sus últimos bienes. Es una noche de tren con el padre a beber continuamente y a roncar de cuando en cuando. La visita a los lugares de la lejana juventud paterna. Otra vez las tabernas y las borracheras con los viejos amigotes. Jim soporta muchas humillaciones. Y por eso allí pierde el niño, en verdad, lo mejor de su niñez y con ella “el alma capaz de simples delicias.” Solamente queda en él “una sensualidad fría, cruel y sin amor.”⁴⁴ He aquí, bien patente, lo que yo llamaría, en el caso de Joyce, “la traición de los mayores.” En el sistema vital del futuro artista un eje de coordenadas se estropea. Un muro de fuerte apariencia, un muro en el que el muchacho se apoyaba, acaba de venir abajo. Traición. Ya casi no sabe quién es. La realidad se desvanece en palabras, en las palabras trastrocadas del patrón entontecido por el alcohol. Y entonces hará este retrato del progenitor, trágico y burlón

41 *Portrait* 44.

42 *Portrait* 17.

43 *Portrait*, comienzo del libro.

44 *Portrait* 108.

dibujo no desprovisto de desazonante grandeza: “Estudiante de Medicina, remero, tenor, actor aficionado, político ruidoso, pequeño terrateniente, pequeño rentista, bebedor, buen chico, chismoso, secretario de no se sabe quién, no se sabe qué en una refinería, recaudador de impuestos, insolvente y, ahora, ponderador de su propio pasado.”⁴⁵

¿Y quién es él mismo? “Yo soy Esteban Dedalus. Voy caminando al lado de mi padre, cuyo nombre es Simón Dedalus. Estamos en Cork, en Irlanda. Cork es una ciudad. Nuestra habitación está en el Hotel Victoria. Victoria y Esteban y Simón. Simón y Esteban y Victoria. Nombres.”⁴⁶

“Esteban Dedalus... Irlanda. Europa. El Mundo. El Universo.”

La angustia existencial, la crisis de los fundamentos, hace “caer” a Esteban.

Cuando este capítulo concluye, Esteban se encuentra, enloquecido, en un burdel.

El viaje a Cork es, a mi modo de ver, un acontecimiento con valor de símbolo. En él queda acuñada fuertemente la dinámica íntima de las vivencias de Joyce a lo largo de su existencia: el desamparo inicial, el dominio del oído, el alejamiento y, en seguida, la complicación vital, la entrega a la vida primaria. Finalmente, como una decisiva protección, el abrigo último en el regazo maternal de las palabras. Las palabras serán ya en él el refugio radical. Pero los refugios no se explican. Al contrario, está en su esencia el ser arcanos. Ahora Joyce con las palabras intentará roturar su incógnito camino. Abrirlo. Recorrerlo. Buscarle la salida. Pero ya nunca aclarará, en el sentido corriente de lo que es aclarar cosa alguna. Los vocablos son su fundamentación y su coraza. El que pueda, que lo siga. Quien no lo entienda, que lo abandone. O que lo estudie. O que no haga nada. ¿Qué más da? Él no necesita compañía: destierro voluntario. Textos crípticos, sibilinos, o lo que viene a ser lo mismo: silencio. Afán de huir, de ocultarse para esperar, sin prisas, su hora: astucia. El muchacho comienza a madurar. En este instante, fina todo respeto.

El capítulo tercero está colmado por la ascesis de un retiro espiritual y la catarsis que trae consigo. El adolescente aún dispone de un andamio al que subir y mirar desde arriba, para el mundo.⁴⁷ Aquí late, fugitivamente, la llama mística.

En el cuarto capítulo el muchacho entrevé, siente que está destinado a un fin que no es el del sacerdocio. De momento es algo oscuro. Como oscuras son las paredes del Colegio que queda atrás, abandonado sin pena. No siente la sagrada vocación. Algo se deshace en su alma. Algo con lo que no puede la operancia dra-

45 *Portrait* 274.

46 *Portrait* 105.

47 Referente a este capítulo, como a otras particularidades del *Retrato*, hace algunas atinadas observaciones A. Marichalar en su excelente prólogo a la versión castellana del libro. Cf. *El artista adolescente* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1926).

mática de la ascesis religiosa. Y, como siempre en las crisis joyceanas, también en este instante crucial, el muchacho, mientras pasea por Dublín pensando en su futura independencia, echa mano de una frase “de su tesoro,” de una de sus epifanías: “Un día moteado por las nubes marineras.”⁴⁸ Con la magia de esta frase, con su encanto, James recobra el sosiego en el mundo de la “prosa lúcida y ágil.”⁴⁹ Nuevamente las palabras y su poder de encantación. Nuevamente el dedo del Destino señalando para un norte extraño e irreconocible.

Y de pronto, desde la playa, la llamada en broma de los amigos que están bañándose en el mar: “¡Stephanos Dédalos! ¡Bous Stephanoumenos! ¡Bous Stephanephoros!” “¡El buey coronado! ¡El buey portador de la corona!”

Aquello le parece una profecía. Ya está desnudo. Ya se sumerge en el agua. Ya se mueve en plena libertad. El sol zumba por encima de su cabeza. ¡Alegría de la vida! También él será un nuevo artesano, el artífice que forja un ser inédito, ligero, inmortal. Ahí van, mientras nada, el cuerpo y el espíritu mezclados, alegres, sueltos, sin pesos ni incertidumbres. Y en la poderosa libertad de su alma nace otro ser, pues no en balde él porta consigo el nombre —Dedalus— del gran artífice. Atrás quedaba la ruina del niño que había sido. “Mortajas, sudarios.”⁵⁰ Jim está, por fin, en la situación tanto tiempo presentida “Solo, ignorado, feliz y codo con codo del corazón indómito de la vida.” Es el “bous.”

Y así, continuamente, hacia delante, sin huelgo ni parada, tirando del nombre generador que lleva dentro: “On and on and on and on!”

El capítulo final da forma coherente a la nueva actitud del protagonista. Son las discusiones universitarias, las elucubraciones estetizantes, los reparos y los distingos filosóficos. En realidad, la toma de contacto de Esteban con la cultura elaborada. Y, finalmente, en una conversación con un compañero de nombre Cranley, las autodefiniciones concretas, drásticas, inapelables. Por primera, y quizá única vez, Joyce va a hablar claro. Para ello, con una frase basta: “No serviré a aquello en lo que ya no creo.” Todo en la sociedad le hizo burla. Todo para él fue traición. Por eso no desea “comunicar.” No quiere “fusionar.” Anhela volar, como su tutelar Dedalus, en la exclusiva compañía de la obra futura, del Ícaro engendrado en la total libertad creadora. *Non serviam*. “I will not serve.” James Joyce inicia su ascensión. Lejos, muy lejos, en un horizonte temporal ya perdido, resuenan los ejercicios espirituales del Colegio. Es la voz del Padre Arnall predicando y anatematizando el pecado de Lucifer: *¡Non serviam! ¡Non serviam!*

48 *Portrait* 189.

49 *Portrait* 190.

50 *Portrait* 193.

Joyce, por su parte, concluye el *Retrato* invocando, como contra-respuesta, al Dedalus antiguo y pagano: "Viejo padre, viejo artífice, ampárame, ahora y siempre, con tu ayuda."⁵¹

EL TRABAJO DEL ESCRITOR

Desde 1914 a 1921 James Joyce escribirá un solo libro, el *Ulises*. En su constante viajar prepara notas, elabora páginas, corrige, hace y deshace sin sosiego. El *Ulises* va tomando forma a través de Trieste, Zurich y París. En 1919 y en 1920, la *Little Revue*, de New York, publica algunos pasajes. En seguida entra en escena la falsa moralidad oficial, y la "Sociedad para la Supresión del Vicio" persigue judicialmente a la *Little Revue* por "pornografía." Hay varios procesos. Finalmente, se prohíbe editar la obra joyceana, tanto en América como en el Reino Unido. Una mujer inteligente y decidida, Sylvia Beach, saca adelante el libro, con el texto original inglés, en París. El pie de imprenta —Shakespeare and Company— es el de la pequeña librería que esta dama poseía en la capital francesa, en la calle del Odeón. Estamos en febrero de 1922. La edición (1.000 ejemplares) fue suscrita casi enteramente antes de ir a las prensas. En el mismo año se hace una edición de 2.000 ejemplares numerados, de los que las autoridades queman 500. Al año siguiente una nueva edición de 500 ejemplares, también numerados, es embargada. Los censores sólo permiten ¡un ejemplar! Siguen las nuevas impresiones en París, siempre en la "Shakespeare and Company." Surge la leyenda. Cuenta León-Paul Fargue que los lores ingleses vendían sus tierras para comprar el *Ulises*, y que los estudiantes pasaban hasta cuatro días en cama, sin comer, para poder adquirirlo. Aparecen las ediciones piratas en los Estados Unidos. En París se publica la famosa traducción francesa —muy buena— llevada a cabo por los amigos del escritor, Auguste Morel y Stuart Gilbert, y revisada por Valery Larbaud y por el propio James Joyce. Son, de lleno, los tiempos del "scandal of Ulysses." El libro es ya famoso en el mundo entero. Abundan, más que nada, los ataques. Pero un grupo ferviente de grandes espíritus europeos estudia, en silencio, lo que ya se considera entonces como la obra literaria más importante de nuestro tiempo. En 1933, Norteamérica autoriza, por fin, la publicación del libro. Desde ese instante, el triunfo del *Ulises* está asegurado. Se imprime también en la puritana Britania.⁵² La fama de Joyce crece fabulosamente. Fue una dura lucha heroicamente ganada a la incomprensión, a la hipocresía y al sectarismo. Fue el éxito personal después de largos períodos de miseria, extrañamiento, oscuridad y dolencia.

51 *Portrait* 288.

52 Hay una traducción al castellano hecha en la Argentina, en Buenos Aires, por la Editorial Santiago Rueda.

Por de pronto, ya llama la atención el interés apasionado que la gente —el gran público— muestra por el *Ulises*, pues se trata de un libro enorme, de más de setecientas páginas, denso, de lectura muy difícil, lleno de alquitaradas alusiones culturales, sin concesiones a la fatiga del lector y sin que en él se explique, desde fuera, desde el punto de vista del autor, nada de nada. Por si todo esto fuera poco, el libro no tiene desarrollo argumental, al menos en el sentido clásico que se concede a la palabra argumento. Quiero decir que en el *Ulises* no hay grandes peripecias, no hay intriga, no acontece nada.

Entonces cabe preguntar: ¿en qué consiste la obra? Consiste, simplemente, en el relato de lo que sucede a dos personas —en realidad a tres— más o menos vulgares, a lo largo de una jornada, el jueves, 16 de junio de 1904. Y los sucesos no son precisamente egreios. Es un día cualquiera de cualesquiera gentes.

Pero es necesario entrar en detalles, siquiera sea para la mejor intelección de lo que ha de seguir. Conviene contemplar en su insustancialidad externa la pequeña trama de la obra. Hay, como digo, tres personajes. O cuatro, si se cuenta a la ciudad de Dublín, que es el escenario constante de la invención. Primero, Esteban Dedalus, que vuelve del destierro voluntario en París. Segundo, Leopoldo Bloom, agente publicitario, judío, filisteo de la cultura y burgués extravagante. Tercero, Marion Bloom —Molly— la mujer de Leopoldo.

Son las ocho de la mañana. Esteban, que vive en la Torre Martello, en la bahía de Dublín, entre Kingstown y Dalkey, en compañía de dos intelectuales, Buck Mulligan, estudiante de Medicina, y el inglés Haines, resuelve abandonar la Torre porque no se encuentra a gusto con sus compañeros. Las diez de la mañana. Esteban da clase de Historia, Literatura y Álgebra en una Escuela de Dalkey. Charla con el director, mister Deasy. Cobranza de su sueldo. Y, también, despedida de la Escuela. Ahora Esteban se pasea, solitario, por la playa dublina de Sandymount. Soliloquio. Son las once. Aquí concluye la primera parte del libro. En la segunda nos encontramos con Leopoldo Bloom. Vuelven a ser las ocho de la mañana. Los tres capítulos iniciales de esta parte coinciden cronológicamente con los tres que componen la parte primera. En total, va a haber en la segunda parte de la obra, que es la fundamental, quince capítulos. Despierta Bloom, habla con el gato, le da leche y sale a la calle para comprar, en la carnicería, un riñón. Prepara el desayuno a su mujer —Molly— que aún está en el lecho medio dormida. Bloom se come el riñón frito, lee una carta de la hija, Milly. Hace sus necesidades.⁵³ Y

53 En esta zona de la obra hay un predominio buscado de la fisiología humana que es descrita en sus máximos y más azarantes detalles. Aparte del simbolismo que tales primarias escenas encierran, no hay duda de que la antropología del hombre de nuestro tiempo quedaría incompleta sin ese subrayado biológico que tanto lo caracteriza.

sale de casa, el 7 de Eccles Street, para tomar un baño en un establecimiento público y acudir al funeral y entierro de su amigo Paddy Dignam. Son las diez. Ahora Bloom camina por la ciudad. En Correos lee una misiva de una tal Marta. Hace alguna compra. Metido en un coche con varios amigos, entre ellos Simón Dedalus, el padre de Esteban, acompaña el entierro de Dignam, que recorre Dublín de cabo a rabo. Se cruza, sin saberlo, con Esteban, que va para la playa; son las once de la mañana. Escena en el cementerio. Pensamientos de Leopoldo Bloom en torno a la muerte. Y ya llegamos al mediodía. Bloom acude a la sala de redacción de un periódico en cumplimiento de obligaciones de su oficio. Aquí pasa al lado de Esteban, que sale con algunos periodistas a tomar un trago. Bloom come en un "pub." Estamos en la una de la tarde. Bloom, ya en la calle, ayuda a un joven ciego a travesar la calzada. Luego recorre diversas avenidas, mientras su pensamiento trabaja sin parar. Siguen otros lugares, por ejemplo el despacho del Director de la Biblioteca Nacional en donde Esteban discute sobre Shakespeare con otros hombres de letras; el bar de un hotel donde se da un concierto y Bloom hace una pequeña refacción. Otra vez la playa de Sandymount en la que Bloom reposa unos instantes y en la que una muchacha, Gerty Mac Dowell, sintiéndose observada, se convierte en una exhibicionista y Leopoldo en un "voyeur" (una de las escenas más fuertes y literariamente mejor conseguidas). Bloom abandona el arenal —son las nueve de la noche— y se encamina a una Maternidad, donde una cierta señora Purefoy amiga suya, lleva tres días con los trabajos del parto. Allí encuentra de nuevo a Esteban con otros amigos que están bebiendo y juergueando ruidosamente. Es invitado a unirse con los alegres muchachos que se burlan despiadadamente del parto. El no bebe, siempre un tanto apartado de todo el mundo. Por fin nace el niño y la pandilla acuerda ir a celebrar el acontecimiento a una tasca. Bloom, en este preciso momento decide vigilar paternalmente a Esteban, el hijo de su amigo Simón. En la taberna la francachela crece y llega a su acmé. La partida se deshace. Quedan en pie Esteban y Lynch, que ahora toman rumbo hacia el barrio de la prostitución. Bloom, no sin ciertas dificultades, los sigue. Escenas de burdel. Este es el capítulo de más difícil lectura, ya que los sucesos externos y los que tienen lugar en la interioridad de los protagonistas forman una trama casi inextricable. Joyce tuvo muchas dificultades para escribirlo y hubo de redactarlo alrededor de siete veces. Con todo, reconoció que las dificultades para el lector iban a ser "worse," peores.⁵⁴ Pero el trabajo de desciframiento y aclaración queda compensado por el patetismo y la hondura de las vivencias. Este sábado de las brujas que se ha equiparado a la *Walpurgisnacht* del Fausto es, posiblemente, una de las grandes formulaciones literarias del drama íntimo del hombre actual. En el

54 "It presents for me great technical difficulties and for the reader something worse" (*Letters of James Joyce*, ed. by Stuart Gilbert [London: Faber and Faber, 1951] 143).

plano meramente anecdótico hay bailes, canciones, borracheras, palos, destrozos y otras locuras. La escena ocupa gran parte de la noche. Nace en Bloom como un delirio provocado por los excesos alcohólicos y la fatiga. Y todo este capítulo está impregnado por la alucinación continua de los diversos personajes que llenan el prostíbulo de Bella Cohen. La salida precipitada de Esteban y Bloom a través de la Mecklenburg Street da lugar a un acto de violencia por parte de dos soldados británicos, uno de los cuales derriba a Dedalus. El viejo Bloom recoge al juvenil y malparado Esteban y marcha con él hacia un refugio de cocheros. Es la una de la madrugada. Estamos ya en los comienzos del día 17 de junio. Todos se muestran cansados. Esteban va poco a poco recuperándose, y Leopoldo Bloom lo invita a su casa. Y allá van los dos, del brazo, hablando sin sentido, camino del número 7 de Eccles Street. Ya en la cocina, Bloom prepara unas tazas de cacao, que ambos beben. Entonces el huésped anima al invitado a quedarse, mas éste declina el ofrecimiento. Dan las dos y media de la madrugada en el reloj de San Jorge. Se aproxima el alba. Esteban se despide y Bloom queda solo. Ya en el lecho conyugal, y en el instante de ir a quedarse dormido, Molly —la esposa— inquiera cómo ha pasado él la jornada. El marido responde con reparo y precaución. Y desde aquí sigue el largo monólogo interior de Molly que, no despierta del todo, deja fluir libremente el cauce monótono de sus pensamientos y de sus vivencias. Pienso yo que ésta es la mejor parte del libro. La más genial. Son cuarenta y una páginas —en realidad, una sola frase de 40.000 palabras—, que es preciso leer sin desánimo, con calma y con gran atención. Aquí no hay puntos ni comas. Pero la inteligibilidad —que no la racionalidad— es saltante, temblorosa, como el agua cuando nace en una pequeña fuentequilla, y allí musita su leve, discreto rumor de vida. Estamos, ciertamente, delante de la vida originaria del espíritu. Estamos contemplando, conmovidos, un florecer sagrado. Con esta “aparición,” con esta epifanía, el libro concluye y el nuevo día comienza.

La obra, en total, comprende, como el poema homérico, tres partes: la Telemaquía, la Odisea propiamente dicha y el Nostos.⁵⁵

Como vemos, un día tonto, un viaje vulgar o, como dice Arnold Bennet, “el día más diario posible.”⁵⁶ Con eso y con todo, la novedad y la originalidad de esta obra es inmensa. ¿En qué consiste? A mi modo de ver, en dos cosas, que conviene distinguir con claridad si se pretende llegar a los últimos objetivos “comunicadores” de James Joyce.

Por de pronto, tenemos la técnica narrativa. Uno de los grandes hallazgos del

55 Carta de James Joyce a John Quinn en el otoño de 1920 (*Letters* 145).

56 Citado por Levin 69.

novelista irlandés es el monólogo interior.⁵⁷ Cada personaje piensa incansablemente, y cada pensamiento, encadenado a los otros por imprevistos eslabones, integra lo que ya desde el psicólogo William James se viene llamando “the stream of consciousness” (“la corriente de la conciencia”). Joyce, encaramado en el cogollo de sus criaturas, nos ofrece el espectáculo fascinante de esa rica corriente. Vemos cómo nacen los pensamientos, cómo surgen las sensaciones —la conciencia de las sensaciones— cómo los sucesos ambientes modifican y arremolinan el curso de la actividad espiritual y cómo, de repente, una frase, un ruido, cualquier cosa, despierta en nosotros la atención desviada hacia los afueras y nos obliga a tomar de nuevo contacto con la pura y desnuda exterioridad. El monólogo interior, desligado de la servidumbre a la sintaxis tradicional, no tiene meta informativa directa. Sólo contemplando en panorámica su multiforme recorrido podemos inferir noticias, datos, saberes particulares y concretos. El monólogo interior es la expresión del proceso íntimo de la existencia en cada uno de los actores del drama. Y, con él, solamente con él, seremos capaces de situar la acción del drama mismo.

Consecuencia de este método visivo —la visión de la mera intimidad humana— es la ausencia de “relato.” Y la falta de narración trae consigo el despeje de las explicaciones. Nada se explica en el *Ulises*. Todo hay que aceptarlo tal y como viene dado. Por ejemplo, la simultaneidad de los acontecimientos situados en distintos puntos cronológicos, lo que cada uno piensa y lo que antes o después acontece en la realidad. Todo juega en acorde, lo uno y lo diverso, el ahora, el antes y el después. “Agarraos a lo actual, al aquí, por el que todo porvenir se sumerge en el pasado,” piensa Esteban.⁵⁸ De ahí la sensación poliestructural, la mirada en corte transversal que el monólogo interior y el esquematismo descriptivo suscitan. El lector palpa la profundidad, se hunde en la profundidad, ya que la perspectiva es de veras perspectiva, es decir, juego natural y justo de varios planos ópticos simultáneos. Joyce ha dicho que uno de los episodios del *Ulises* está escrito siguiendo el proceder de la *Fuga per canonem*.⁵⁹ Podríamos ahora afirmar que toda la obra es, en el fondo, una musical y difícil *Fuga* en la que, a partir del “ahora” —recordemos el “la vida es el ahora”— se pretende aprehender, en un solo instante, en el instante de las dieciocho horas que dura la novela, la totalidad incomensurable del tiempo y su infinito proceso, el éxtasis de su dinamismo, la constante variable de su recorrido.

57 Que los antecedentes de este hallazgo están en la novela de Dujardin *Les lauriers son coupés* es cosa innegable. Pero también lo es que entre la narración del escritor francés, en cuanto a significación y propósito, y la de James Joyce, hay diferencias sustantivas. Esas diferencias —en las que ahora no hay por qué entrar— confieren al *Ulises* la calidad de una creación única y autónoma.

58 *Ulysses* 105.

59 *Letters* 129. Se refiere Joyce al episodio del hotel Ormond, en el que Bloom hace una ligera comedia y flirtea con las camareras del bar. Este episodio equivaldría al de las sirenas en la *Odisea*.

Mas ese sincretismo temporal que se intuye en el primario nivel de la conciencia, puede también verse en una específica creación del hombre: las palabras. Cada palabra es portadora de muchos significados. No solamente los que admiten los Diccionarios y las Enciclopedias, sino los que ellas mismas, como puros fonemas, sugieren en su musicalidad, en sus imprevistas correspondencias, en las evocaciones que transmiten, en los embriones de imágenes que alumbran, en los escorzos de afectos que reavivan. Un haz de voces, lo que se llama una frase, puede, de ese modo, decir más cosas que las ordinarias de su sentido propio. Y, claro está, si ese inédito sentido responde —co-responde— a alguna secreta, íntima e inefable vivencia de quien la pronuncia o escribe, entonces la frase permanecerá arcana para los demás, será un fenómeno radicalmente esotérico. Lo cual no quiere decir que si no se colige su significado intelectual, la frase permanezca muerta, sin palpito especial para el lector. Al contrario, algo habrá por fuerza en ella que la tornará capaz de resonancia espiritual. Algo que es, en cierta medida, el traspaso al lector de la oscura carga vivencial que la hizo nacer en el pensamiento del escritor. Entonces la frase cabalística impone su presencia significadora y reactivadora, y la irradiación que de ella emana, invoca en nosotros otras posibles e inefables correspondencias: la frase secreta habla en nosotros y, sin aprehenderle el contenido lógico, la entendemos.

Veamos un ejemplo en el *Ulises* mismo. En la conversación entre Esteban y el Director del Colegio, Mr. Deasy, hay un momento en el que se habla del sentido de la Historia.

—Los caminos del Creador no son los nuestros, dijo Mr. Deasy. Toda la Historia es llevada hacia un gran fin: la manifestación de Dios.

Con el pulgar extendido, Esteban señaló a la ventana:

—He ahí Dios.

¡Huray! ¡Ay! ¡Whrrwhee!

—¿Qué? —preguntó Mr. Deasy.

—Un grito en la calle, respondió Esteban encogiendo los hombros.”⁶⁰

Pues bien, ¿qué significa esta inesperada definición de Dios, “un grito en la calle”?

Podemos, por de pronto, apartar el supuesto de una “boutade” más o menos zafia. Las bromas de Joyce no son de ese fácil estilo —por lo menos si se ponen en los labios de un personaje tan complejo y tan trabajado por la cultura como es

60 *Ulysses* 34.

Esteban Dedalus. No. La frase debe tener un sentido *del que nosotros intuimos, vagamente, su fuerza y su legitimidad, su amplia capacidad definidora*. Yo entiendo su camino conceptual del modo que sigue: Dios es un grito en la calle. Mas la calle es el lugar de la vida cotidiana, el espacio en donde tiene lugar la cotidianeidad. En la calle todos nos vemos, cruzamos nuestros pasos, hablamos unos con otros breves instantes, deambulamos sin norte fijo para luego seguir nuestro camino, nuestro destino, del que la calle nos distrae y enajena con su vario, abigarrado y siempre renovado espectáculo. La calle es, pues, el símbolo de la existencia gregaria, del hundimiento en el “se” puro, de que habla la analítica heideggeriana. “Se dice,” “se comenta,” “se hace.” La calle es el imperio de la inautenticidad. Bien. Pero, de pronto, en el rezongar somnoliento de la vía pública, se eriza, como el silbido de un cohete, un agudo grito inarticulado, un alarido fuerte, un ruido más intenso que los ruidos que forman el sonoro y sordo fondo del ágora tumultuosa. El ruido tiene y no tiene calidad de fonema. Puede ser un único, angustioso vocablo, o una huidiza fila de ellos —o ningún vocablo articulado. Puede ser, siempre es, una frase sin organización aparente. (Así, en la escena que queda transcrita, tiene textura mixta: “¡Huray! ¡Ay! ¡Whrrwhee!” y corresponde al murmullo que viene del parque donde los alumnos juegan una partida de hockey.) El súbito ruido inesperado obliga, en la calzada, a girar todas las cabezas. Se mira alrededor. Se ojea hacia arriba y, en ese instante, el vital proceso cotidiano suspende su recorrido. Son solamente algunos segundos, mas en ellos el hombre itinerante emerge de la cotidianeidad, se sacude lo gregario y allí plantado, cara al cielo que asoma entremedias de los tejados, escucha —“¡Whrrwhee”!— la onda vibradora, extraña, descentrada del conjunto ordinario como algo que a él lo saca fuera de sí mismo, que lo trasciende. Y aquello que tiene impulso para arrancar al hombre del “ser” vulgar, y suspenderlo, aunque sea con rápida urgencia, en la trascendencia suprapersonal, sin conceptos y sin definiciones, sin artilugios doctrinales, de lo que está más allá de él mismo, se llama Dios. Dios es un ruido en la calle. El gran objetivo de la Historia, según Mr. Deasy, es la revelación de Dios. Pero Dios puede surgir en la intra-historia, sin gran fasto, como un simple ruido juvenil, humilde y, por eso mismo, hondamente sibilino.

La frase que apenas se entendía cobra ahora sentido completo. Su estructura desusada algo nos señalaba. El análisis racional destapa, cuando menos en parte, las oscuras ligazones lógicas. (Y contemos con que la interpretación puede aún caminar más lejos. Me parece que no es necesario y que con lo explicado basta.)

Algo, sin embargo, conviene añadir. Dije que la frase cabalística —la que sea— lleva dentro de sí la carga de la vivencia que la hizo nacer en el espíritu de su autor. Eso es lo que le otorga a la frase fuerza y energía originarias. ¿Podríamos, por suerte, saber algo de la vivencia que en Joyce engendró su definición de Dios? ¿Podríamos ir de la disección intelectual a la investigación genéti-

ca? Pues sí, podemos, y gracias al libro de su hermano Stanislaus, en tantos aspectos definitivo. Cuenta Stanislaus que James tenía mucho miedo a las tormentas. Los truenos hacían de él un hombre inquieto, incapaz de trabajar. Cierta día de verano, en Trieste, y mientras ambos hermanos paseaban juntos por la vía Fabio Severo, estalló, de repente, una tormenta. El fuerte estampido de un trueno y la luz cruel de un relámpago. Joyce, horrorizado, lanzó un grito y saltó para la calzada. Un obrero que pasaba por allí, asombrado por el espectáculo del pánico del escritor, no pudo contenerse y exclamó: —“¡Corajo, giovinoto, corajo!” Stanislaus se impresionó mucho por la escena y llegó a suponer que la definición joyceana de la divinidad no sería, en definitiva, más que una reminiscencia de ese y de otros sustos semejantes. La hipótesis, como se ve, tiene cierto matiz real, aun cuando su base sea, sin duda, mucho más sutil que la proporcionada por la vieja imagen del Dios airado y “tronitruante.” Con todo, ella ilumina mi explicación, y podemos pensar que la potencialidad significativa del dicho de Joyce —y no su literalidad— encuentra ahí alguna de sus raíces biográficas.

Con el monólogo interno y el valor pluri-dimensional de las frases y los sonidos, se combinan los neologismos, las onomatopeyas y las mixturas de palabras no inglesas. El resultado, tal y como podemos verlo en un caso concreto, puede ser éste: se trata, por ejemplo, de dar la totalidad sensorial e ideativa de un hombre colocado en la circunstancia especial de caminar por un cementerio y de ver cómo un ratón emerge vivaz de una tumba mientras él —que es de nuevo Leopoldo Bloom— piensa en los muertos allí enterrados.

“¡Cuántos! Y todos ellos deambularon por Dublín en su tiempo. Fieles desaparecidos. Tal como vosotros ahora, así fuimos nosotros.

”Y además, ¿cómo podría uno acordarse de todos? Los ojos, el andar, la voz. Por de pronto, la voz. Sí: el gramófono. Poner un gramófono en cada tumba. O más bien tenerlo en casa. Después de la comida del domingo. Pon al pobre del bisabuelo. ¡Craahraark! Holaholahola estoymuycontento craarc muymuycontento-devolverosaver holahola toymuycontentorastrarasvez holahola captschsch. Recordaríamos la voz como la fotografía recuerda el rostro. De otro modo uno ya no podría representarse la cara al cabo de, pongamos, quince años. Por ejemplo, ¿de quién? Por ejemplo de alguien que murió cuando estaba en casa de Lesage Hely.

”¡Rtststr! El crujido de la arena. Espera. Para.

”Miró hacia abajo atentamente, hacia una cripta de piedra. Algún animal. Esperemos. Aquí viene. Un gran ratón corría a pasos menudos por el borde de la fosa, removiendo la arena. Un veterano: un bisabuelo: conoce bien las vueltas. El gris viviente se aplastó por debajo del plinto retorciéndose para colarse dentro. Buen escondite para un tesoro.

”¿Quién vive allí? Aquí reposan los restos de Robert Emmet. Robert Emmet fue enterrado aquí a la luz de los hachones, ¿no es cierto? Manera de rondar.

”El rabo, desaparecido ahora.”⁶¹

Tenemos, pues, en una única escena —que en el texto es aún más larga— las simultáneas vivencias y la mostración enrevesada de las primarias y absurdas ideas de Bloom, del ruido de los pasos sobre la gravilla, del mate y mecánico repetir de la voz en el gramófono, del trágico desfile de los amigos hacia la sepultura... y del ciego roer de la vida simbolizado en el soslayo bullidor y repulsivo del ratón que asoma un instante y en seguida huye para dentro de la cripta, para las tinieblas y el silencio. Un “conjunto” es aquí orquestado. De este modo sinfónico y contrapuntístico van a transcurrir las dieciocho horas del *Ulises*.

Debemos añadir, además, los varios cambios estilísticos que aparecen en algunos sectores del libro. El que dejo reproducido es solamente uno de ellos. Hay el modo telegráfico continuo, como las noticias de las agencias periodísticas. El recurso de las preguntas y respuestas, por el que se persigue la apariencia de máxima objetividad científica. Las imitaciones formales de los grandes escritores, Carlyle, Dickens, Sir Thomas Malory —del que se burla describiendo en su estilo serio e importante una lata de sardinas—, en los que cada página se acomoda, como el guante a la mano, a las necesidades internas de los acontecimientos y, por eso mismo, más que caricaturas fáciles de textos ilustres son re-creaciones personalísimas del propio Joyce, dictadas en función de una más rigurosa expresividad y engendradas a partir del prodigioso y sutilísimo talento auditivo del escritor. De esa manera, si la situación de los personajes es dickensiana, dickensiana —a través de Joyce— será la prosa en la que ellos se sumergen. Y si browniana, así será la urdimbre verbal que los aprisione.

Finalicemos refiriéndonos a los supuestos de los saberes generales. El rechazo de las explicaciones y la abundancia de las notas de cultura exigen una fuerte formación intelectual por parte del lector. En realidad, esta exigencia es hoy común a todas las grandes creaciones literarias de nuestro tiempo. Y, en verdad, de todos los tiempos. No se puede profundizar en la *Divina Comedia*, en el *Fausto* o ahora en *Los hombres de buena voluntad* sin ir provisto de una recia dosis de conocimientos generales. Que justamente éste es un signo creciente de la literatura, nadie lo puede dudar, y hay novelas-clave actuales (las de Hermann Broch, entre otras,) y la definitiva, *El hombre sin cualidades* de Robert Musil, donde el inevitable transfondo cultural llega a extremos y exquisiteces inconcebibles, lo que permite ya hablar —Broch— de novelas metafísicas. Así, en el *Ulises*, y en la escena del burdel de Bella Cohen, en medio de la francachela, cuando Esteban blandiendo su

61 *Ulysses* 109-110. (Con los añadidos de ediciones posteriores a la de París.)

bastón se apresta a hacer añicos la lámpara del salón, el grito con el que inicia el estropicio, “¡Nothung!”⁶² queda sin inteligir a fondo en el caso de que el lector no tenga en la cabeza que ése era el grito de Siegfrido cuando empuñaba la espada para atacar al dragón o para matar al enano Mimo. Podría citar, como éste, casos a montones. Mas no es preciso y con lo dicho llega.

He aquí, por tanto, el contenido y la forma del *Ulises*. He aquí, por tanto, el trabajo del escritor. Trabajo lento, depurado, complejo, laberíntico. Trabajo que, en su calma artesanía, está de continuo sostenido y vibrando merced a una tensa e inagotable inspiración. La que conforma todo el libro y le confiere vida ruidosa. El *Ulises* ahora, al cabo de los cuarenta años de haber sido escrito, conserva la lozanía y la vigencia de lo nuevo y vivo. Y también la misma alta ejemplaridad, el mismo valor de auténtico e implacable testimonio.

SUB SPECIE TEMPORIS NOSTRI

Contenido y forma. Ahora cumple inquirir: ¿y el significado? ¿Es que el *Ulises* solamente es el relatorio en miniatura de unas vidas vulgares? Detrás de tanta parsimonia y de tanta figuración, ¿se esconde algo?

Las respuestas han sido varias. La primera ya la dio el propio autor. O mejor dicho, ya la formuló, mientras iba elaborando la obra, en las cartas a los amigos íntimos, a Harriet Shaw Weaver, a Ezra Pound, a Claud W. Sykes, a Italo Svevo, a Valery Larbaud, y a algunos más. El *Ulises* sería la versión moderna de la *Odisea* de Homero. Se trataría de reflejar, en la vida cotidiana de hoy, un paralelismo con la vida y los acontecimientos del Ulises griego tal y como lo cantó el numen homérico. Para eso, Joyce comienza por distinguir, en su obra, dos personajes principales: Leopoldo Bloom, que sería el mismo Ulises, y Esteban Dedalus, que sería Telémaco. Todo el secreto y toda la trascendencia de la narración estaría finalmente en un drama esencial: el hijo a la búsqueda del padre desaparecido. De ahí que la narración se divida en dos partes fundamentales. La primera, los tres episodios inaugurales que se ocupan exclusivamente de Esteban y corresponden a los cuatro cantos con que se abre el poema helénico, es decir, la Telemaquia: situación espiritual del heredero del rey de Itaca frente a los pretendientes de la madre y marcha a Lacedemonia en busca de las noticias del progenitor. En el cuarto episodio joyceano surge Bloom-Ulises. Los nueve cantos siguientes de la *Odisea* emparejan, en el *Ulises*, con los doce pasos que integran la parte más larga del libro. Los últimos cantos de la *Odisea* narran la vuelta de Ulises al hogar, a Itaca, la matanza de los pretendientes y el reconocimiento del héroe por su mujer,

62 *Ulysses* 545. Me parece que sólo Levin se ha detenido en la secuencia de respuestas violentas que Esteban formula en este paso de la obra y en su hondo significado.

Penélope. Es el “Retorno,” el “Nostos” del poema. A ellos corresponden los tres finales episodios del *Ulises*. En total, dieciocho sucesos.⁶³

Cada uno de ellos, por su parte, es un mundo particular que, sin perder la ligazón con el conjunto, desarrollará y mostrará varios temas unitarios, a saber: una ciencia o un arte particular, un símbolo adecuado, un órgano determinado del cuerpo humano, un color específico, una técnica propia (ya quedan reseñadas) y una inserción concreta en una concreta hora del día. Si echamos mano de un sector narrativo en el que estas formulaciones sean más explícitas y completas podrá servirnos de ejemplo para cualquiera de los otros. Recordemos el instante en el que Bloom (Ulises) acude, en el mediodía, a la redacción de un periódico donde va a entregar una carta que ha de ser publicada. Toda la conversación y las escenas que allí se desarrollan hasta que el protagonista abandona el edificio y se cruza, sin saberlo, con Esteban (Telémaco) se consideran y se bautizan con el nombre de Eolo. Entonces tendríamos: Eolo, advocación tutelar. Escena: la sala de redacción de un periódico donde se esparcen, como locos vientos, las más variadas y opuestas noticias. Hora: las doce del día. Órgano que corresponde: los pulmones. Arte de que trata: la retórica. Color propio: el rojo. Figura simbólica: el editor-jefe. Técnica: el entimema (razonamiento siempre manco y apresurado). Correspondencias: un personaje que es el correlato del Eolo de Homero. Y también el incesto comparado al periodismo. La isla flotante de Eolo: la Prensa. El pobre Dignam, muerto de repente: Elpenor. (Y, antes, su entierro fue el descenso al Hades.) Todo esto integra un mundo cerrado, autónomo, circular. Otro tanto podríamos decir del episodio de la enseñanza de Esteban en el colegio infantil, que estaría puesto bajo la rúbrica de Néstor, en la Escuela, a las diez de la mañana, con la ciencia de la Historia, el color tierra, etc., etcétera. O los sucesos del burdel —episodio Circe, los hombres transmutados en cerdos— a la media noche, con el arte de la magia, el aparato locomotor, el símbolo de la prostituida y la técnica de la alucinación.

En cada uno de estos pasos hay, otra vez, nuevas subdivisiones, más finos entramados, lo que Valery Larbaud llama un “trabajo de mosaico.”⁶⁴ Mas yo quisiera ahora hacer una previa aclaración: que el presunto lector del *Ulises* no se asuste por estas aparentes sutilezas. Mi consejo es que de primeras lea el libro como lo que primordialmente es, como una novela. Puede ser, de seguro será, que

63 Para esta exposición sigo las indicaciones del propio Joyce en su correspondencia y además el extraordinario libro de Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses* (London: Faber and Faber, 1930) en el que el lector curioso podrá encontrar numerosos datos que explicitan el paralelismo entre la *Odisea* y el *Ulises*. También valen para el mismo propósito aun cuando su información sea muy esquemática el trabajo de Valery Larbaud, la obra de Jean Paris y la de Tindall ya citadas en varias ocasiones.

64 Véase Valery Larbaud.

muchas cosas del tipo de las reseñadas habrán de escapársele. Pero no importa. Las relaciones últimas, los significados sibilinos se irán abriendo en sucesivas y demoradas lecturas. Y con ellas, las espléndidas, geniales bellezas del texto impar.

Además, la interpretación odiseica de la obra del irlandés no es, naturalmente, la única posible. Ya se sabe que el autor insistió en ella y que incluso en una misiva a su tía Josefina (Miss Murray) le aconsejó que si quería leer el *Ulises* se hiciese antes con una traducción en prosa de la *Odisea* de Homero.⁶⁵ Todo esto es verdad. Mas también lo es que el mismo Joyce apuntó otra exégesis de su obra que, al parecer, los comentaristas poco avisados pasaron por alto. Me refiero a la que se encuentra en las páginas 684-685 del libro. Allí se pueden entender todos y cada uno de los episodios a favor de una nueva pauta orientadora de tipo bíblico a la que acompañan los subtítulos pertinentes, v. gr.: el rito de Juan, el rito de Samuel, el rito de Melquisedec, el holocausto del *bouc* emisario, el desierto, la oblación, la expiación, etc., etc., que son así bien diferentes de los que a diario se sugieren en el paralelismo con la venerable epopeya griega.⁶⁶ Por otra parte, no todos admitieron, sin más, las proposiciones de Joyce. Escritores hubo que echaron por delante sus propias teorías. Así, para Ezra Pound, la textura interna del *Ulises* quedaría aclarada si consideramos la obra como el desarrollo musical de una Sonata: tema preludial, tema principal, proceso de ambos, tratamiento en mezcla y recapitulación. Esta doctrina muy ingeniosa, tiene el mérito, a mi modo de ver, de cargar el acento en el aspecto exquisitamente sonoro de la narración y, por ende, en las calidades auditivas del talento joyceano.

Para Matthew Arnold, Esteban sería el modelo del griego por excelencia y Bloom el paradigma del semita por antonomasia. A ambos, y esto es lo importante, la vida cotidiana los alteró, los cambió, los convirtió en seres distintos, les sucionó la sustancia personal. Y, por eso, ellos son el símbolo de nuestro mundo en el que el trasfondo último del helenismo —en el sentido existencial— y del hebraísmo aparecen como vectores energéticos de influencia simultánea y opuesta. Sólo en el equilibrio de las dos fuerzas, y de lo que valgan en sus respectivas vigencias profundas, estaría, según Arnold, la posible felicidad.⁶⁷

65 *Letters* 174.

66 En torno a la aceptación por Joyce de las ideas de Victor Bérard sobre el origen semítico de la *Odisea*, cf. Levin 84.

67 Prescindo de la interpretación psiquiátrica dada ya desde hace tiempo por Jung. Se trata de una diatriba de poco aliento llevada a cabo con estrechez de miras, con mezquina perspectiva. Realmente no se corresponde en nada con la honda y elaborada cultura del creador de la psicología compleja. Hacer aquí su crítica sería repetir gran parte de lo dicho en mi ensayo sobre la pintura contemporánea. El lector interesado por el trabajo del curador suizo puede encontrarlo en el volumen *Wirklichkeit der Seele. Psychol. Abhandlungen* (Zürich: Rascher Verlag, 1934) IV. En cambio, es sumamente iluminadora la indagación de Hermann Broch hecha en 1936 con ocasión del cincuenta aniversario de Joyce. Hoy puede leerse con gran provecho. Aparece inserta en el volumen I de las *Obras completas* del escritor (Zürich: Rhein Verlag).

Pienso que estas interpretaciones del *Ulises*, o cualesquiera otras que se puedan imaginar, sirven solo parcialmente. Por de pronto, no puedo concebir cómo un lector que conozca la *Odisea* será capaz de reconocer en el texto del dublinés las acciones homólogas del texto homérico. Hace falta, para eso, mucha buena voluntad... y mucha imaginación. La *Odisea* y el *Ulises* no son términos formalmente equivalentes.⁶⁸ Cabe, eso sí, reducirlos a un nódulo común si antes les buscamos las vivencias esenciales. O aún mejor, aquello que en el origen —no en los acontecimientos, ni en los simbolismos— tienen de parejo. Entonces daremos con una cosa fundamental: que Ulises, pese a todo, es un héroe humanizado. Esto tan simple es lo que yo considero como punto de partida inexcusable a toda futura aclaración de la sustancia de la obra. En el personaje Ulises se dan todas las virtudes y todas las miserias de un hombre vulgar. Que luego lleve a cabo hechos fabulosos, no importa, pues sus hazañas, si resultan casi-divinas, es precisamente por contraste y contrapunto con sus humanas cualidades. Por eso Ulises busca, sobre todo, en un ansia bien gregaria, la vuelta a la tierra y a los suyos. Ulises siente nostalgia. Ulises quisiera ver, por lo menos, “el humo elevándose de su tierra.” Ulises, en un instante apurado, llama por la muerte, y ante el ofrecimiento extraordinario de hacerse inmortal, prefiere el acabamiento con tal de poder regresar cerca de los suyos. Ulises es, básicamente, un hombre. Su epopeya resulta, por tanto, la epopeya del hombre *qualunque*. Y por este extremo se ata el relato clásico con el relato moderno. Mas hoy no hay Cíclopes, ni Circes mágicamente embelesadoras. Hoy no hay sino lo cotidiano, la lucha de todos los días, las bajezas, las cobardías y las anulaciones y, muy de tarde en tarde, algún noble, hermoso esfuerzo viril, isla verde en medio del río de la vulgaridad. Para Joyce, en principio, la *Odisea* es el relato griego de la existencia del hombre, de su vida, de sus sueños, del mundo exterior que lo alancea y del mundo íntimo que lo levanta por encima de sí mismo. Pero es un relato antiguo. Cumple, es necesario hacer esa narración en el acomodo y estilo de nuestras horas. Hay que elaborar, por medio del arte, la vida actual. Mas esa vida —ese “ahora”— vista, o mejor, escuchada, desde todos los rincones posibles, desde todos los ángulos de la efectividad: desde el que es y el que no es, desde el antes y el después, desde arriba y desde abajo. En una palabra, esta vida, esta vida del “ahora” encimándose hasta llegar a ser... “la vida.”

La dificultad está en la “comunicación” de toda esa amalgama, de toda esa mixtura de complejidades. Las técnicas ya las conocemos. A partir de este instante también el propósito. La lucha de James Joyce por “decir todo a todos” está ya en el máximo hervidero. La lucha, que no los resultados. Y pienso que nada confirma

68 He aquí un buen tema para la sabiduría del profesor Rabanal Álvarez.

tanto estas mis ideas como una frase del propio Joyce vertida en su Epistolario: "Mi intención es la de trasponer el mito *sub specie temporis nostri*."⁶⁹

Sub specie temporis nostri. El hombre y su drama valorados bajo la especie sagrada de nuestro tiempo. El hombre, su esencia, haciéndose realidad en el mundo de la época. El hombre a aparecer en el desenvolvimiento cronológico y en los condicionamientos del "ahora" cotidiano, de la "vida" presente y concreta, heredad inmensa del inacabable terreno vital. De ahí, como dije, la verdad relativa de las interpretaciones del *Ulises*. Todas son fieles a la narración, pero ninguna lo es del todo. Se trata siempre de limitados desvelamientos. Y la "comunicación" joyceana pretende ser total. Pretende decirnos, en su lenguaje, la cifra secreta de nuestra *Odisea*. De nuestra búsqueda de los antecesores. O lo que es lo mismo: de nuestra nostalgia uliseica de las raíces. Encontrada la palabra, estará franco el camino del porvenir. Sin ella —¿por qué anhelamos lo que anhelamos?— sin ella, digo, todo seguirá siendo tiniebla, confusión, angustioso desnorte. Todo seguirá siendo drama. El drama de los mundos individuales tácitos y cerrados sobre sí mismos, sin fruto y sin flor. El drama de la posible perfección sin objeto.

LA IMPACIENCIA DEL CONOCIMIENTO

Así, pues, el *Ulises* sigue a la *Odisea*, pero no es una parodia de la *Odisea*. Quiero decir que la semejanza entre ambas obras es exclusivamente íntima. ¿Y en qué sentido?

En la obra del griego, el desterrado, Ulises, es un auténtico apátrida. En la obra del irlandés, Bloom, Esteban y la esposa de aquél, son unos expatriados que viven en la tierra donde nacieron. He aquí el peor de los destierros, quizá el más radical. Ulises anda por fuera y desea el regreso al clan familiar. Los modernos andan por las calles de su ciudad y sienten el desasosiego de la vuelta a los orígenes. Y justamente por eso son modernos. La vuelta a los orígenes es la vuelta a la tierra y a los padres de los que Ulises está físicamente —mas no íntimamente— apartado. *La situación espiritual de los tres dublínese es, por tanto, la radicalización, la extremosidad de la condición odiseica*. Entre los helenos y nosotros algo ha sido roto. Algo que deja inermes a las gentes y las sitúa, dentro de casa, a la intemperie.

Esteban en su adolescencia hizo unos ejercicios espirituales que no dieron fruto. A través del rechazo de la Iglesia como forma tangible de una religión positiva, se fue haciendo drama el volver las espaldas a toda esencial estructura trascendente. Por eso, lado con lado de este apartamiento, está el rechazo de los progenitores, de la casta y, por su intermedio, de la tierra. Es un proceso de pulverización total. En Esteban, hombre con grandes saberes, esta actitud es consciente e,

69 *Letters* 146-47.

inclusive, alegremente aceptada. En Bloom es apenas una caótica e irrespetuosa formulación de vagos principios hedonistas. En Marion Bloom es la entrega despreocupada al super-valorado placer material. En nosotros, en cualquiera de nosotros, en el hombre europeo del siglo XX, puede ser —de cierto es en cada caso— una heteróclita mezcla de esa triple constelación de disposiciones existenciales. Por bajo late todo un largo proceso histórico. No nos interesa aquí, pues aquí estamos, como en el *Ulises*, con las consecuencias de él.

Mas llega un momento en el que esa especie de tripartita liquidación de los valores del pasado comienza, por su parte, a hacer crisis. Al principio es una no determinada inquietud que obliga a hacer frente a lo que, aparentemente, perdió vigencia. Un buscar con reparo. Si se me permite la frase, un ansia de la que se siente vergüenza. Y como todo lo que acaba de nacer, resulta cosa de poco aliento, débil, sin grandes pretensiones. Pero en seguida alcanza vigor. Entonces el anhelo por trascender, por cesar en la condición de desarraigado, toma una forma: el deseo de la continuidad. Este, a su vez, exige, cuando menos, la consideración de los antecesores. Y los antecesores, jugando en el encadenamiento temporal de las generaciones, reclaman comprensión de los solares nativos. La Historia vendrá pronto. Y, con ella, la nota de pertenencia a una estructura supra-individual. Entonces, acabará el destierro. Todavía no se pide otra cosa, o se pide solamente aquella que está supuesta en el devenir cultural de la colectividad-madre.

Pensemos que esta dinamicidad humana no es el fruto de ninguna maniática, trasnochada especulación filosófica. Es el fruto de una interna necesidad. Nació en la vivencia de la menesterosidad. De ahí una nota que en ella se percibe nítidamente: la urgencia. Ulises, el rey de Itaca, desprecia la inmortalidad que Calypso le ofrece. Los actores de la obra contemporánea ni tan siquiera piensan en ella... como no sea para la burla y el escarnio que ocultan el miedo. Unos y otros son, pues, héroes decididamente anti-fáusticos; pero los actuales lo son con un matiz especial, como criaturas indiferentes al trasmundo y, al mismo tiempo, angustiadas en el aquí sin fundamento. Por eso todos tienen prisa. Prisa por volver, prisa por entender, por ligar, por comunicar, por “comulgar.” El *homo viator* de nuestro tiempo tiene un exceso de diligencia sabidora que su continuo caminar no calma. Es lo que se ha llamado “la impaciencia del conocimiento.” Hay pánico a vivir la vida para nada, a que falle su sentido último. Y cada generación siente ese drama con mayor y más progresivo dolor. Por eso en el *Ulises* Esteban es intelectual, anímica y espiritualmente más consciente que Bloom. Como si en la *Odisea* Telémaco fuese más viejo que Ulises, el hijo más padre que el propio padre. He aquí, a modo de ver, uno de los secretos significantes, hondamente significantes, del libro joyceano y en el que nadie reparó. Esteban-Telémaco busca a Bloom-Ulises. La tragedia está en que, al encontrarlo, no lo siente como progenitor, como encauzador de ligaduras, y entonces el desvalimiento continúa. Esteban, al final

del relato se va de la casa de Bloom. Y éste, que veía en Esteban al hijo virtual, tiene que acomodarse y dejarlo marchar. Luego, en el dormitorio, el monólogo de Marion es, sin duda, el anárquico intento de aprehender, por el sueño, la magia y el simbolismo, las realidades jóvenes que huyen. Lo dramático del *Ulises* es que al reconocimiento, oscuro pero poderoso, de una interna y apurada necesidad de reconstrucción, sigue el abandono. La imposibilidad, la caída. El Ulises griego restaura un orden perturbado. El Ulises celta contempla un orden perturbado. E, inerte, escucha, con el corazón encogido, los sonidos que parecían acercarse, que parecían tomar cuerpo, hacerse concretos, y luego, en un breve instante, se desvanecen dejando en nosotros la liviana aprensión de una salida entrevista, de una vida vibradora. ¿De una vida vibradora? Sí, algo de eso quizá únicamente oído en las calladas figuraciones del alma individual e “incomunicada.” El libro del irlandés declara una necesidad, pero no la vence. Señala, pero no ataca. Dramatiza, pero no resuelve. Y lo que en los años treinta tuvo de anticipación dentro de un aparente, arbitrario planteamiento intelectualista, es hoy, a buen seguro, un inquietante vector básico de la cultura europea hecha carne de hombre actual.

En el sentido metodológico, James Joyce trató de llevar a cabo la fusión del objeto con el medio de expresión que es, para el artista, la primera de las unidades, aquella que obliga a la cosa —hecha por la palabra— y a la palabra —aherrojada por la cosa— a sumergirse en la paternidad de los orígenes. En el sentido existencial él se contentó, sin embargo, con presentar la rotura que tornaba ardua la consecución de la segunda unidad artística, la de la vida cotidiana —que pide trascendencia— y esa trascendencia —padres, tierra— que araña constantemente en la cotidianidad y en ella se esconde. Aquí no llegó hasta los orígenes. Como después va a suceder en el *Finnegans Wake*, estamos ante una falta de paralelismo en los impulsos creadores. El impulso literario es absoluto. El impulso vital es limitado.

Pues Joyce, con sus largos seis años en los que compuso el *Ulises*, se mostró apurado. Era un emótico y la impaciencia del conocimiento lo sacudió violentamente. La impaciencia del conocimiento es, en el fondo, una vivencia de preocupación, de “procura,” de “cuidado,” y James Joyce fue sustantivamente un preocupado, el máximo preocupado de la literatura de nuestro tiempo. Y la demorada, benedictina obra —más de una página por cada minuto de acción— se mostró así como el producto asombroso de una “procura” erguida y continua. Una exasperación nobilísima y afanada. Con ella, una prisa loca por destruir. Una heroica energía para hacer derribo. La abundancia —la técnica dentro de la pobreza— el retraimiento existencial. La alegría de la desintegración, como en Picasso, al que tanto se asemeja.

Pero derribos los ha habido siempre. Y la búsqueda angustiosa de las tierras y de los antepasados aparece incluso en las épocas de mayor holgura social y de más

amplia ligazón del sujeto con las formas de vida supra-individuales. Ahora, en el *Ulises*, esa toma de conciencia y ese reconocimiento de la ineluctable —otra vez esta grave palabra cargada de tormentas— necesidad de un regreso, de un *nostos*, es trágica. Ocurre, por de pronto, que en la narración del irlandés ambos factores —tierra, padres— tienen notas propias que los tornan inconfundibles. Ante todo, la lucidez. Jamás se ha producido en la literatura una *aceptación* de la “crisis” tan diamantina, tan objetiva, tan sin compromiso, tan fría, tan abierta. En segundo lugar, la totalidad. Es inevitable el regreso, el *nostos*, a las generaciones y a la tierra. ¿Cómo? Una sola nota positiva surge entonces de las ruinas. ¿Cómo? Desde la base. Admitiendo los antepasados, los que fueron y “significaron,” y los que fueron y “no significaron.” Admitiendo la tierra, comulgando con la tierra en lo bueno y en lo malo, en lo que de ella amamos y en lo que de ella nos enoja. Asimilando el cielo y el barro de nuestro terrón. En una palabra: introduciendo dentro de nosotros la realidad absoluta, no la realidad unilateral de cualquier realismo, sino la realidad plena de lo físico y de lo trans-físico. En el *Ulises*, Molly Bloom es la carne y Esteban el espíritu: en el medio, Leopoldo Bloom pretende, inútilmente, dar la mano a los portadores de los dos elementos esenciales. Y lo que Joyce nos indica, por el hecho mismo de la inutilidad del gesto bloomiano, es que la síntesis sólo se alcanza interiorizando en nosotros, en nosotros mismos, las tres actitudes. *He ahí lo que yo llamo la realidad total.*

Y con la realidad total tendrá que luchar la “comuni3n,” la “comunicaci3n,” Entonces vemos clara la necesidad de los artificios t3cnicos. El mon3logo interior, las alusiones sutil3simas, las caricaturas, aparecen ahora como expedientes necesarios para conseguir esa “comunicaci3n” monol3tica. Esos artificios t3cnicos tienen por oficio encadenar las diversas capas de la realidad de una manera nunca antes alcanzada. He ah3 la grandeza del *Ulises*. He ah3 tambi3n, a mi juicio, el secreto de su vigencia. Y el secreto de su final fracaso.

James Joyce, que en el *Retrato del artista adolescente* se “desligara,” muestra, en el *Ulises*, las parcelas que los ojos pueden percibir una vez desvendados, los sonidos que los o3dos escuchan una vez deshecha la armon3a del mundo. Despu3s, todo se enfrenta, de nuevo, con la tiniebla y con la noche. Y en la noche que se apaga, en la noche que tiembla por culpa del d3a que le bulle en el oscuro vientre, rematan las dieciocho horas del *Ulises*, las dieciocho horas de buscada y urgida comunicaci3n con la plenitud de lo real.

EL DESPERTAR DE FINNEGAN

Llegados a este punto, cabe preguntar con toda sencillez: ¿Y la vida del hombre medio, la vida del “hombre cualquiera,” se agota en el encuadramiento de las generaciones y en la fidelidad a la tierra originaria, o a su s3mbolo, la ciudad? Dicho de otro modo: ¿Es 3sa toda la realidad? Porque si la es, entonces el *Ulises*

no tiene ampliación posible, o sea que la “comunicación” alcanzó la “tierra incógnita” de lo inefable, llegó hasta los más inaccesibles rincones del mundo. Pero si aún hay algo más allá, entonces el escritor, el creador, no cumplió obra definitiva.

¿Es posible, es siquiera imaginable una mayor roedura de la vida que la que se llevó a cabo en el *Ulises*? ¿Se puede hacer que la penetración de la palabra en el objeto vaya más al fondo de la realidad, circule más en las entrecuerdas del corazón de la vida? Puede que sí. Puede que sea realizable una última demolición. Por lo menos, Joyce sueña con ella. Una última demolición en la que, ¡por fin!, se nos aparezca el cierto, el indestructible cogollo del mundo. Veamos, pues, cómo en este instante se van a buscar las soluciones extremas, lo que falta en el *Ulises*, mediante la exageración de aquello mismo que reclama tales soluciones.⁷⁰

En el mismo año en que el *Ulises* aparece en las librerías —en una sola librería— de París, ya en la cabeza del autor se revuelve una nueva idea. Es, al año siguiente, en 1923, cuando James Joyce comienza a escribir el *Finnegans Wake* (*El despertar de Finnegan*). Hasta concluirlo empleará dieciséis años. Dos más tarde, el novelista muere. *El despertar de Finnegan* es el testamento literario del irlandés, la máxima expresión de sus frenéticos anhelos.

Se trata de un libro difícil, difícilísimo, casi impenetrable. Cuando apareció se tomó por una obra totalmente críptica e imposible de descifrar. Después, con el tiempo y los estudios rigurosos que se le dedicaron, *El despertar de Finnegan* fue alcanzando claridad relativa, belleza y significación.⁷¹ Las dificultades son de dos órdenes. Primero, el desarrollo argumental. Es muy arduo aprehender la línea básica de la acción porque tal línea está constantemente embrollada con varias acciones diferentes. Todas estas acciones van apareciendo delante del lector sin que las separe o deslinde, en el tiempo, ningún dato preciso. Los sucesos surgen y desaparecen, y vuelven a surgir, se mezclan o se rechazan. No tienen cronológico presente, aunque hubieran acaecido siglos atrás, o aunque sean solamente meras posibilidades y esquemáticos futuros, cosas no nacidas. Otro tanto ocurre con los personajes que pueden súbitamente cambiar de nombre, de edad, de sexo, de importancia protagonizante e incluso pueden hacerse objetos inanimados, o vegetales, o humo, o apenas un sonido, un leve sonido de una sola sílaba. La fluencia de la narración

70 Que en este paso se roza la esencia del nihilismo tal y como lo formuló Nietzsche y después lo estudiaron, para nuestro tiempo, Ernst Jünger y Martin Heidegger, es cosa que salta a la vista. Para entender las raíces europeas del nihilismo que descansa bajo ciertos supuestos joyceanos tendríamos que exponer y comentar aquí con alguna calma las ideas de Jünger apretadamente enunciadas en su luminoso *Über die Linie*. Queda quizá para un ulterior ensayo, ya que ahora no quiero romper la línea conceptual de las presentes reflexiones.

71 Entre las numerosas investigaciones que originó la última producción joyceana —ninguna completa— merece citarse especialmente la consignada en el libro *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, de Joseph Campbell y Henry Morton Robinson (London: Faber and Faber, 1947).

es máxima. Por encima, cada uno de los protagonistas soporta una representación simbólica que, por su parte, se ramifica en muchas y simultáneas cargas alegóricas. Como dicen Campbell y Robinson, *El despertar de Finnegan* es —y ellos emplean aquí una calificación del propio Joyce— un “monomito multifacetado.” Lo que con él se pretende es crear “una fantástica Saga de la evolución de la humanidad que camina manchada por el pecado.”⁷² Joyce ahora va a considerar al hombre no como pura individualidad trascendente, sino desde las síntesis que lo han definido en el transcurrir de la Historia. Pero, como siempre, esa consideración universal arranca y fina en Dublín. Los mitos, las generalizaciones y las ocultas, plurivalentes correspondencias girarán en torno al eje que es la ciudad nutricia del escritor.

La segunda casta de dificultades para la lectura de *El despertar de Finnegan* es de índole idiomática. Luego veremos, muy brevemente, en qué consisten, mas en este momento limitémonos a la exposición de lo que pudiéramos llamar el *argumento* del libro. Por de pronto, el título está tomado de una vieja canción irlandesa en la que se cuenta de un albañil que, borracho, cayó del andamio y, aparentemente, quedó muerto. Los compañeros lo meten en el ataúd y le hacen el velorio —*wake* en inglés significa también velorio, por lo que las ambigüedades léxicas ya comienzan en el título. Pero, al abrir una botella de whisky, alguien pronuncia esta palabra en alta voz y, al escucharla —*usquead baugham*, en la ortografía irlandesa— Finnegan despierta y se incorpora al baile general. En el relato de Joyce este final es distinto. Los compañeros del muerto lo devuelven al ataúd y le anuncian que justamente en aquel instante su sucesor está desembarcando en la bahía de Dublín. Entonces aparece en escena Humphrey Chimpden Earwicker, o sea H. C. E. (*Here Comes Everybody*, “aquí-viene-todo-elmundo,”) simpático tabernero que es, a su vez, el que está soñando la balada de Finnegan. H. C. E. equivale, además, a *Haveth Childers Everywhere*, “tiene-hijos-en-todas-partes.” El héroe es, pues, simbólicamente, el proteico y gran fecundador.

En realidad, con la biografía de H. C. E. comienza la primera de las cuatro partes de que consta el libro. Es la que los comentaristas acostumbran a llamar “El libro de los padres.” En ella se relata el pasado de H. C. E. Hay un pecado, una falta. ¿En qué consiste? Apenas se sabe. Son rumores de algo que ocurrió en Phoenix Park, alguna indecencia nunca bien explicada y de la que fueron testigos tres soldados. La última concreción de este vago suceso toma la forma de una composición burlesca, la balada de Perse O'Reilly. H. C. E., el supuesto trapacero, es juzgado y llevado a la cárcel. Todo el proceso es rápidamente estudiado y reconstruido —como no podía por menos de suceder— por un sabio profesor que

72 Campbell y Morton 13.

embarulla aún más las cosas. Hay alguna versión en la que se refiere que H. C. E. quedó para siempre sepultado en un calabozo, bajo el mar, pero que su espíritu surge, invariablemente, en ciertas sazones importantes del mundo.

Mas H. C. E. estaba casado con Anna Livia Plurabelle o, más cómodamente, con A. L. P. —Anna Livia es una transposición de *amnīs livia*, el río Liffey que atraviesa Dublín. Del casorio nacieron dos hijos, Shem y Shaun. El primero, Shem, es, en general, el escritor, *the penman*. El segundo, Shaun, es el cartero, *the postman*, y, en un sentido más general, el intermediario, el mensajero. Ahora se trata de revisar el proceso de H. C. E., el progenitor condenado y desaparecido. Para esa tarea sólo se dispone de un único documento, la carta que H. C. E. dirigió a A. L. P. en tiempos, y que fue redactada por Shem y transmitida por Shaun. Sigue luego, entre otras cosas, el análisis de la carta. Toda esta parte inicial concluye con la descripción y el enjuiciamiento de A. L. P. por dos lavanderas que, en las orillas del Liffey, lavan la ropa de H. C. E. De una orilla a la otra ellas cuentan, casi a gritos, los chismes que circulan por la ciudad en torno a Anna Livia Plurabelle. Con esto llega la noche y la niebla, y la conversa desfallece en tanto que el murmullo del río se torna más acusado. Los sonidos se mezclan. El diálogo ya no es diálogo, sino un fluir de palabras indiscernibles que se confunden con el leve borbollar de las aguas. Una de las mujeres es ahora un tronco de arbusto, y la otra una roca. Las frases se deshacen. Y río, árbol y peñasco finalizan conjugando sus decires inefables, lo que constituye uno de los más hermosos pasajes de la obra.

La segunda parte forma “el libro de los hijos.” Aquí se trata de Shem y Shaun, de lo que hacen de niños, de sus estudios, de su dormir mientras de la taberna del padre sube el estruendo de los parroquianos, de su tremenda lucha por la conquista de la muchacha Iseult. Y concluye con la ensoñación del propio tabernero.

Advierten Campbell y Morton que así como el libro de los padres pertenece al pasado, en el que la historia se transforma en leyenda, la leyenda en mito y éste conduce el espíritu al misterio de la forma de las formas, el libro de los hijos pertenece al presente. De ahí su mayor dificultad interpretativa, pues el sentido del “ahora” es siempre más oscuro que el sentido de lo que ya pasó. Además Joyce, aprovechando los estudios de Shem y de Shaun, quiso hacer aquí una enorme burla de todos los saberes concretos, de las diversas ciencias que ocupan, quizá excesivamente, la inteligencia del hombre, y que él simbolizó, con gracia, en el contenido del Trivium y del Quadrivium medievales y en los esoterismos de la Cábala.

El tercer fragmento, “el libro del pueblo,” está definido por el sueño del padre —en este instante, transmutado en Mr. Earwicker— desde que se mete en el lecho hasta los primeros temblores del amanecer. El personaje principal del sueño es Shaun, el hijo bien dispuesto para el que el progenitor imagina, oníricamente,

triumfos ilustres de gran hombre y de futuro político egregio. Shaun es también, al mismo tiempo, Don Juan. Después, sucesivamente, Jaun y Yawn (bostezo). Pero en la realidad vigil Shaun resulta muy diferente y se muestra vulgar, de pocos alientos. El pueblo acepta su figura con muchas reservas y, pasado el breve triunfo, también lo somete a juicio. Otro tanto acontece con Shem, que también es condeñado y que acaba por desmoronarse. Al final, el acusado es, como siempre, el propio H. C. E. —la forma de las formas— que procura defenderse como puede delante de los jueces inquisidores. Estos, que son cuatro (número simbólico), rodean el lecho donde duermen H. C. E. y A. L. P. En el instante más agudo de la pesadilla de H. C. E. se escucha un alarido. Es Shem —ahora se llama Jerry— que arriba, en la habitación infantil, también sueña. Los padres despiertan, acuden a verlo, vuelven a la cama y quedan de nuevo dormidos. Pronto vendrá, con suave paso, la alborada y, con ella, la luz.

Este es el libro del futuro. Del futuro imaginado, no del futuro que se ha de realizar objetivamente en el presente de mañana. Es el futuro que no aguanta el contacto con la llamarada de la realidad. Es el futuro que germina en la oscuridad de la noche, de la noche engendradora de hijos.

El libro cuarto, el último, viene a ser la vuelta, el nuevo comienzo de los avatares del hombre. Brota el día y, con él, los temas de la narración resucitan. Ahora Shaun, que fue Jaun y Yawn y *down* (“el abajo, el caído,”) aparece como *Dawn* (el amanecer). Y la obra, que acaba recogiendo todos los temas que desarrolló previamente, parece querer empalmar con sus mismos comienzos. La serpiente se muerde la cola. El ciclo se cierra sobre sí mismo. La rueda vuelve a girar. El porvenir está realizándose y, por eso mismo, marcha de cara al pasado.

En el fondo, las seiscientas y pico de páginas del *Finnegans Wake* son solamente la exposición, la mostración en despliegue sucesivo, de un instante cualquiera de la vida de un hombre, como acontecía en el *Ulises*. Pero aquí la perspectiva es diametralmente opuesta. Es una perspectiva que arranca de un hombre no concreto, de un hombre pluri-dimensional y que en seguida lo trasciende y lo convierte en sustancia abstracta, en meollo discursivo. Lo que de verdad se busca, como meta previa a otras aspiraciones, es ese instante huidizo y cotidiano en el que el pasado, el presente y el porvenir se cogen las manos de modo indiscernible. El tiempo —un segundo— que encierra en su cogollo la biografía del mundo. El tiempo —un segundo— que en la cabeza de la más tonta criatura guarda los secretos, las correspondencias, las alegrías y las arcanas vivencias de toda la grande y universal Historia.

Acabo de escribir que la mostración del tiempo en el *Finnegan* está resuelta por despliegue sucesivo. Esto es cierto. Mas también lo es que tal desarrollo cronológico lleva dentro una fuerte aspiración a la simultaneidad. Para Joyce —ya quedó explicado— la realidad es “el ahora.” Importa no olvidar que el ahora está

compuesto del ayer, del hoy y del mañana. Y que “el ahora,” justamente por ser complejo, es ambiguo, tiene ambivalencia, dice que sí y dice que no, quiere y no quiere, lleva unidas positivities y negatividades que —y esto es lo curioso— no se neutralizan, antes bien, queda cada una de ellas como catalizada, como facilitada por la existencia de las instancias contrarias. Esta viene a ser la característica primordial de la vida, su aparente incongruencia. La vida hace sumas coherentes con magnitudes no congruas porque posee una íntima, radical y esencial capacidad de síntesis dentro de la pura contradicción. Y el lenguaje, fenómeno depurado de la vida, expresa o debe expresar esa interna, disparada diáspora de las vivencias y de los pensamientos, haz de cohetes huyendo súbitos del origen al que alumbran desde las cimas de su ascensión. El último anhelo del escritor irlandés va, pues, a concretarse, en la obra que él pretende sea “la obra de su vida,” de este modo: hacer una pintura del hombre contemporáneo que abarque en su círculo la carga de todos los hombres anteriores y que se presente como esencial duración continua. Y aquí emerge ante nosotros la segunda clase de dificultades —las idiomáticas— a las que más arriba me referí.

La técnica estilística de Joyce alcanza en el *Finnegan* su máxima extremosidad. Tenemos, para comenzar, la fusión de las palabras. Dos o más vocablos se unen para ampliar, en profundidad, sus significaciones respectivas. Así nacen las que se han llamado “palabras-maletas.” Un ejemplo sencillo: el vocablo *consinuously* es una mixtura joyceana de las palabras *continuous*, continuo, y *sinuosly*, sinuosamente. El resultado sería algo así como “consinuosamente,” esto es, de manera continua y sinuosa. La abundancia fonética del inglés hace posibles tales ensamblajes.⁷³

Recordemos la voz *smog* nacida al aparejar *smoke*, humo, y *fog*, niebla, para designar originariamente cierta cualidad climática de la niebla en Pittsburgh. En el fondo se trata de una aliteración. Y sin duda la aliteración se emplea en el *Finnegan* de una manera constante. Se pretende con eso, la cosa es obvia, hacer lo más íntima posible la unidad de sentido y de sonido.

Pero el proceso se complica cuando Joyce junta vocablos que pertenecen a idiomas distintos o añade prefijos y sufijos de ellos a las palabras inglesas. Nacen entonces los fonemas de múltiples, variadas y contradictorias significaciones, las palabras “fermentadas,” que es menester ir analizando poco a poco hasta agotar, si es hacedero, todo su rico contenido semántico, fonético y etimológico. Así, para acudir a un caso no excesivamente laberíntico, en la página 29 nos encontramos

73 Yo he utilizado una de esas palabras-maletas, tomada del texto joyceano, para hacer más intuible la vivencia del presente que nos empuja hacia el futuro. Se trata de esta frase: “Time: the pressant” (“Tiempo: el presante”), es decir, el “presente” que “presiona” (cf. D. García-Sabell, “Don Ramón, no tempo”, *Homaxe a Ramón Otero Pedrayo* [Vigo: Galaxia, 1958] 15 y ss.).

con esta frase: “Sanglorians, save.” ¿Qué quiere decir? Es inútil acudir al diccionario para entender la primera palabra. En cuanto a la segunda, sólo aprehenderemos toda la amplitud de su sentido si antes descubrimos el sentido de la palabra inicial. ¿Y qué es *sanglorians*?⁷⁴ Pues *sanglorians* es, puede ser, todo esto: *Sang* —primera sílaba— es sangre en francés. *Sanglo* suena como *sanglot*, sollozo, también en francés. La palabra comienza, pues, a sonar como “sangre y lágrimas.” Sangre y lágrimas, ¿por qué? Por la gloria *glori*. Una lucha con sangre y lágrimas por la gloria, en suma, una guerra, una de las viejas guerras de Irlanda, una guerra de *agrarians* —que resuena en *sanglorians*— de clanes agricultores. Entonces el escritor saluda a los luchadores, *save*, el latino *salve*, el *hail* británico, y también el *save* inglés, que indica protección. Toda la frase está en vocativo y Joyce parece decir: “A vosotros los que luchasteis con sangre y lágrimas por el amor de la gloria y de la tierra, yo os saludo.” O en otra interpretación de la voz *save*: “Que Dios os proteja a vosotros los que luchasteis por la gloria y por la tierra en la sangre y en las lágrimas.”

Pero en seguida viene la contradicción, la ambivalencia. En *sanglorians* la sílaba inicial —ahora *san*— recuerda el *sans*, en francés “sin.” Y las últimas *rians*, también el vocablo galo *rien*, “nada.” Entonces tendríamos: “Vosotros los que luchasteis en la sangre y en las lágrimas sin gloria ni tierra por nada, yo os saludo.” Dos palabras dan, por tanto, dos frases completas polarmente opuestas y simultáneas. De la intuición del lector depende ya el encontrar nuevos sentidos a los textos joyceanos, y en esta pequeña muestra que acabo de exponer yo mismo añadí algo a la interpretación hasta hoy canónica de los exégetas del *Finnegan*.

Las palabras normales pueden, además, deformarse y dar lugar, de ese modo, a verdaderas reacciones en cadena.⁷⁵ Así “Wellington” puede transformarse en “Willingdone” —“¡que su voluntad sea hecha!”— y después en “Willingstone” —“la piedra de voluntad” — concluyendo, después de otros avatares, en “Wallinstone” —“el muro de piedra.” Cada una de estas mutaciones ayuda a perfilar la síntesis humana e histórica del Duque de Hierro, de su cerrada tenacidad, de su constancia en la lucha por la Victoria.

Otro expediente del que echa mano Joyce con gustosa preferencia es el uso de las onomatopeyas. Generalmente el escritor inquiere la forma fonética de los ruidos mediante la sumación verbal de los vocablos, entreverados de vocales y consonantes, que arrancan de idiomas diferentes. Quizá la onomatopeya más desmesurada y desafortunada de la obra, de toda la obra, sea la que trata de reproducir el estruendo de la caída de Finnegan. Son cien letras en las que se encierra la voz “trueno” escrita en varios idiomas vivos y muertos: *bababadalgharaghtakakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohoohordenent-*

74 Cf. Campbell y Morton 36.

75 *Finnegans Wake* 9.

hurnuk! Como señalan los críticos del *Finnegan*, esta palabra acromegálica, esta taracea de palabras-maletas, simboliza no sólo la caída del protagonista, sino toda “caída” *in genere*, desde la de Lucifer, la de Adán, la de Roma, la de la propia Irlanda o la de la manzana de Newton, hasta la de la Bolsa de New York. De ahí que en el vocablo vayan mezcladas alrededor de una docena de lenguas, entre las que están el sánscrito, el irlandés antiguo, el germánico, etc., etc.

A veces el escritor trata de dar la idea que le obsesiona mediante la graduación calculada de palabras con sentidos diversos y más o menos distorsionados. Así, el crecimiento absurdo de los rascacielos americanos es *hierarchitectitiptitoploftical*, vocablo en el que podemos discernir, cuando menos, las siguientes partes constitutivas: *hierarchy*, *architect*, *tipsy* (borracho), *tip* —de *to tip*, “bascular” y también “gratificar”— y *toplofty* —“de cima alta”—. Dejo al atento lector el cuidado y ordenación de estos factores semánticos con los que puede elaborar más de una frase aguda en torno a las modernas formas arquitectónicas del Nuevo Mundo. Justamente esta especie de obligación colaboradora que el texto joyceano exige en quien lo lee, hace de la obra una creación del lector mismo y torna la comunicación con el autor, en los instantes más penosos, paradójicamente más completa. La obra propone algo. El lector descifra la propuesta y, al mismo tiempo, se descifra a sí mismo y ayuda a descifrar a quien lo escribió. La perfusión del “yo” y del “tú” semeja llegar al máximo acabamiento.

El último expediente estilístico de Joyce son las parodias, sobre todo cuando con palabras inglesas imita —y no traduce— frases de autores extranjeros. Veamos un ejemplo. En la página 541 del *Finnegan* encontramos esta frase: *Wallalho, Wallalho, mourn in plein*. ¿Qué nos recuerda esto, sólo por su *aspecto* externo? Simplemente, el famoso verso de Hugo, “Waterloo, Waterloo, morne plaine.” Entonces la frase del irlandés viene a significar, de primeras, eso mismo: “Waterloo, Waterloo, lúgubre llanura.” Y en seguida: “Walhalla, Walhalla, el duelo (*mourn*) es completo.” Y, finalmente: “Walhalla, Walhalla, la luna (*moon*) está llena.”⁷⁶

Para concluir, voy a trasladar, siguiendo en parte la lección de Campbell y Robinson, el párrafo con el que se inicia el libro. De esa manera es como todo el

76 Cumple advertir y subrayar enérgicamente que todos estos procederes expresivos de Joyce no son meros juegos verbales más o menos ingeniosos, sino que funcionan, en los contextos respectivos, dentro de una interna necesidad que los torna absoluta y totalmente justificados. Yo comprendo que así sueltos y desligados del conjunto narrativo, semejan acertijos un poco irritantes y, sobre todo, gratuitos. Mas la exposición a fuerza de ejemplos no permite traer aquí páginas y más páginas del *Finnegans Wake*, que recargarían sobradamente mi ensayo. Me remito, pues, a la lectura paciente y demorada de la obra.

mundo podrá formarse una idea bastante clara del nivel mental en el que funciona la más revolucionaria creación de James Joyce.⁷⁷

“riverrun, past Eve and Adam’s, from swerve of shore to bend of bay, bring us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.”

Por de pronto ya nos percatamos de que la obra comienza en la mitad de una frase y que ese comienzo está formado por una palabra absolutamente desconocida: *riverrun*. La traducción aproximada suena poco más o menos de este modo: “curso del río, una vez pasada la de Eva y Adán, el desvío de la playa y la curva de la bahía nos llevan, por un *commodius vicus* de recirculación, hasta el castillo de Howth y sus alrededores.”

¿Qué significa todo esto? *Riverrun* no es el comienzo, sino la continuación — como en seguida veremos — de la frase con la que el libro concluye. Además, es una palabra-maleta hecha por la condensación de los vocablos *river*, “río,” y el verbo *to run*, “correr, fluir.” El río que así circula es el Liffey, personaje esencial de la epopeya de *Finnegan*. En su orilla asienta la iglesia de Adán y Eva. En el plano no objetivo, el río simboliza el tiempo con su constante fluir, y Adán y Eva el comienzo de la Historia. (Conviene tener en cuenta que el libro se abre por una gran sinfonía en la que se pretende condensar el destino histórico del hombre utilizando los datos concretos de la historia irlandesa y, más específicamente, los de la capital, Dublín.) “El desvío de la playa y la curva de la bahía” aluden al perfil costero irlandés desde la desembocadura del Liffey hasta más al norte, donde las aguas chocan contra la colina de Howth. La forma amable de la costa invita al asalto. Las olas, agobiando en los gentiles y redondos embarcaderos, son la alegoría primaria de los invasores pegando en las cabezas de los nativos. “Nos llevan por un *commodius vicus* de recirculación.” Aquí es preciso poner atención porque en este dicho está la esencia doctrinal del *Finnegan*.

La “recirculación” es la vuelta de lo que ya finó, el comienzo nuevo y siempre repetido, una especie de “eterno retorno” nietzscheano que Joyce tomó de las viejas teorías históricas de Giambattista Vico. Esta “recirculación” es, pues, el *ricorsi* viconiano. En esquema, las ideas de Vico se pueden reducir a lo siguiente: la Historia tiene una estructura circular. La sociedad evoluciona en cuatro etapas sucesivas, la teocrática, la aristocrática, la monarquía y la democracia anárquica. Cada una de ellas surge y muere en una catástrofe de índole cósmica. (Recordemos, en el *Finnegan*, el ruido del trueno que preludia la “caída” del pro-

77 No es aventurado calificar el *Finnegans Wake*, en cuanto a sus procedimientos, de obra revolucionaria. Al decir de los más calificados críticos europeos y americanos, esos procedimientos “representan en la evolución del idioma inglés un paso más definitivo que el que supone toda la obra de Shakespeare” (cf. bibliografía de J. Tello, “Un experimento joyceano”, *Revista Nacional de Cultura*, XXIV. 148-149 (1961) 61 y ss.

tagonista.) Cada civilización, edificada con las ruinas de otras ya muertas, recorre siempre ese mismo camino. Las cosas van y vuelven (*corsi y ricorsi*), caen y se levantan, mueren y resucitan. Cada suceso mítico aparece y reaparece en todas las culturas. Y los héroes son, en el fondo, “ideales poéticos.”⁷⁸ El miedo —el terror primitivo— y la lengua engendran las sociedades humanas. Después, la institución de las mismas viene dada por el matrimonio y la sepultura.⁷⁹

Vengamos de nuevo a la frase “nos lleva por un *commodius vicus* de recirculación.” *Vicus* es palabra latina que vale por “lugar” (de ahí nuestro “Vigo.”) Mas, al mismo tiempo, es la forma latina del italiano “Vico.” La palabra *commodius* nos sugiere la Roma del emperador Commodus, la Roma de los comienzos de la decadencia. Y también el camino fácil, “cómodo,” que conduce nuestra civilización a su anihilamiento.

“Hasta el castillo de Howth y sus alrededores.” Estamos en el paisaje irlandés en el que se yergue un promontorio —Howth— coronado por un castillo que protegía la bahía de Dublín. La imaginación popular vio en él el cráneo de un gigante acostado sobre el suelo, del que el vientre es la ciudad misma de Dublín, y cuyos pies descansan entre los montículos de Phoenix Park (donde Finnegan cayó en pecado). El Liffey es el elemento femenino de la narración. Los terrenos que semejan un gigante, el elemento masculino. Si pensamos de este modo, en seguida nos percataremos que *Howth Castle* y *Environs* llevan las iniciales H. C. E. (*Here Comes Everybody*, “aquí-viene-cualquiera,”) definidoras de uno de los muchos avatares de Finnegan, es decir, del hombre. Además, se añaden aquí varias notaciones de la historia de Irlanda: la vigilancia, desde el promontorio, de los centinelas de Finn MacCool, un héroe legendario del país; la fundación del castillo por el invasor Sir Almeric Tristram, figura con la que va a empalmar el párrafo siguiente del libro: “Sir Tristram, violer d’amores, fr’over the short sea, had passencore re-arrived from North Armorica, etc., etc.”

La reconstrucción definitiva de la frase sería como sigue: “En el curso del río, una vez pasada la iglesia de Eva y Adán, el desvío de la playa y la curva de la bahía nos conducen por un fácil camino de vueltas y revueltas, hasta el castillo de Howth y sus alrededores.”

78 “... che é'l sommo divino artificio della poetica facultà, col quale, a simiglianza di Dio, dalla nostra idea diamo l'essere alle cose che non lo hanno.” (Giambattista Vico, *La scienza nuova* [Mondadori, 1957] 897).

79 También en la doctrina de Spengler hay cuatro particiones históricas. El ciclo spengleriano procede de Goethe. Pero ambos Goethe y Vico desarrollaron sus propias ideas a partir de la figuración helénica de las Cuatro Edades (de Oro, de Plata, de Bronce y de Hierro), que son, a su vez, la contrapartida del círculo hindú de los Cuatro Yugas (Krita, Treta, Dvapara y Kali). Aun cuando el escritor irlandés se agarre al sistema viconiano, no hay duda de que en su obra existen muchos elementos tomados a todas estas doctrinas.

Mas ya dije que *riverrun* es la continuación de la frase con la que concluye el libro. En efecto, el texto final es así: “The keys to. Given! A way a long a last a loved a long the.”

“Las llaves para. ¡Dadas! Un camino, uno solo, en fin, amado a lo largo del.” (Aquí uniríamos “curso del río,” etc.)

De este modo concreto concluye el fabuloso riesgo creador de James Joyce. Claro está que el esquema por mí elaborado no agota, ni por asomo, la rica complejidad del *Finnegan*. Sólo la lectura paciente y larga de la obra —larga de años— puede ser capaz de darnos todo su contenido. Pero este apunte basta para indagar en los resultados del esfuerzo joyceano. Se trataba, como dije al comienzo, de llegar a la total roedura del mundo, a la definitiva penetración de la palabra en el objeto —en la realidad— para, de ese modo, conquistar, en una definitiva demolición de todas las apariencias, el cogollo de la vida. Para acceder a la médula de la vida. Para poder, ¡por fin!, aprehender el fenómeno vital en unos cuantos sonidos inteligibles, en unas palabras articuladas y contradictoriamente sintetizadoras. Quizá, supremo anhelo, en una sola, diamantina, exquisita palabra aún no nacida. Esa palabra que sea —que *sea* y no que *represente*— el ser de la realidad apariencial.

EL SILENCIO FINAL

He ahí una obligación de la sensibilidad. Y la sensibilidad reclama comprensión, pero comprensión dentro de su propia esfera. Sentir la vida y sentir el mundo de manera especial —sentirlos, no pensarlos— exige explicar ambas instancias sin salirse de la emotividad. Exige una conceptuación sentimental. Mas las teorizaciones sentimentales —si se me permite este engarce contradictorio— no tienen, en sí, contundencia, forzosidad lógica. Tienen, en cambio, profundidad de visión, inconmensurable energía de inmersión.

El lado sensible de la realidad, su dinamicidad emotiva, es ubicua y anda más o menos escondida en todos los procesos vitales. Joyce fue a encontrarla en la más alta creación del hombre, en el lenguaje. El lenguaje fue para el escritor irlandés el medio esencial, esencialísimo, de explicación y de comunicación. Y no sólo porque mediante las palabras comunicamos con el prójimo y con él nos entendemos, sino porque las palabras tienen unos costados que, bien heridos, dejan manar la vieja sangre en ellos criada por las innumerables generaciones que les fueron dando forma, vigencia y gracia simultáneas. Así, de ese modo, cada vocablo es como un puente que nos señala, por un lado, el pretérito en ellas vivo y, por otro, el presente abierto plásticamente al porvenir. Las voces, pues, realizan, o deben realizar a priori la comunicación total.

Pero las palabras valen por lo que significan y por lo que no significan. O,

como dice Merleau-Ponty glosando las ideas de Saussure, el sentido verbal no aparece más que en la intersección y como en el intervalo de las palabras, esto es, en lo que no son palabras. En lo que es, irremisiblemente, silencio.⁸⁰ Las palabras crean silencio en virtud de su propia, inalienable autonomía significativa, y ese silencio que ellas abren es la heredad donde se ofrece, como un reguero dispuesto a recibir la simiente, nuestra súbita comprensión del mundo. Las lenguas, así consideradas, pasan de ser realidades externas, objetos fuera de la intimidad del hombre, fuera de mí, a formas intra-personales que confieren existencia válida a mi propio ser, destilación última del ser del pueblo al que pertenezco. *Yo hago vivir, dentro de mi estilo de hablar, los silencios que otros antes de mí crearon.* Y mi habla será auténtica si yo soy capaz de ampliar, aunque sólo sea mínimamente, el círculo tácito que me dieron en herencia.⁸¹ Las palabras son, en definitiva, gestos. He ahí su última validez fenomenológica, siempre de mayor alcance que su validez lingüística.

Por eso si *comunicamos* por vocablos, comunicamos, queramos o no, por gestos. Comunicamos emotivamente. O dicho de otro modo: *la comunicación es siempre expresión*, y la expresión —por ejemplo, de un estado de ánimo— no precisa, para cumplirse, de la formulación articulada en fonemas.

Joyce lleva el idioma que él escribe, que él recrea, al máximo volteo semántico, fonético y sintáctico. Radicaliza, antropológicamente, su vigencia, y pone en peligro de desintegración toda su tradicional tectónica. Destruye para crear. Y crea a partir de los verdaderos comienzos, desde el silencio que precede a los vocablos y que en ellos se incrusta, cuando ellos mismos son solamente tácito asombro y virtual disparo de la temblorosa intimidad primigenia. No arranca de un sentido dado, sino de signos que, al organizarse subconscientemente en el espíritu del escritor, surgen, de pronto, originando significaciones hasta ese instante totalmente ignoradas. La obra de Joyce es una inmensa hilera de gestos. Es una gesticulación continua. De ahí su forma de dar abrazos al aire, de abrazarse a sí mismo. La postrera brazada que da en sí cierra la figura en un círculo sin principio ni fin: el *Finnegans Wake*.

80 Maurice Merleau-Ponty, *Signes* (Paris: Gallimard, 1960) 53. Ya escrito esto, leo a José Ortega y Gasset, en su Comentario al “Banquete” de Platón, que propone para ese silencio de las palabras que estudian los modernos científicos del lenguaje el término de “inefado” (*Obras completas* [Madrid: Revista de Occidente, 1962] 9: 756). Cf. también sobre el mismo problema la *Formale und Transzendente Logik*, de Husserl.

81 Resulta curioso cómo aquí coinciden las ideas de los filósofos con las intuiciones de la Medicina contemporánea. No puedo entrar en el aspecto meramente clínico del problema, pero me gusta subrayar que sólo a partir de un conocimiento muy profundo de toda la fenomenología del habla (dinámica de los “signos,” relación del significante con el significado, lengua y palabra, etc.) esto es, del habla como producto humano total, y no solamente como epifenómeno neurológico podrá explicarse, en el futuro, algunos de los enigmas clave de la Patología.

Las palabras son fenómenos expresivos espirituales que tienen necesariamente que pasar, para abrirse paso a la luz comunicadora, por el cauce del cuerpo, tienen que encarnarse, tienen que hacerse carne. En ese traspaso pierden energía y entran en entropía. El espíritu está, a cada instante, abonando réditos a la materia. He ahí la servidumbre y la limitación del lenguaje en su diámetro antropológico. Las palabras son formas espirituales atolladas en formas materiales. El espíritu abarca más que el cuerpo y, en las fronteras de éste, paga foro. Por eso las mejores palabras son las que, por encima de sus específicas significaciones, *aluden, suscitan* otras significaciones no expresadas, no declaradas. Son las que rebasan, por la carga espiritual, el molde burdo que las aprehende. Desde esta perspectiva, ya se nos aparece el arte como un modo de comunicación revolucionaria y trastocadora de los valores tradicionales, porque el anhelo del que parte consiste en liberar a *radice* la expresión de la esclavitud orgánica y aún de convertir la objetividad en sierva dócil de la pura fuerza creadora del artista. El arte es un enorme contrabando del espíritu. (De ahí el escándalo que produce, naturalmente, cuando es verdadero arte. El filisteo siente que, bajo el texto insigne, o el poema inusitado o los colores trepidantes del lienzo nuevo, algo va oculto. No sabe qué, no acierta con el matute, pero la inquietud le queda. Y, entonces, reacciona en agente de puertas: mete el pincho de su pobre ingenio y trata de deshacer la obra ilustre.)

El arte es la máxima cantidad posible de espíritu encarnado, hecho carne, realizado.

Pero aquí, justamente aquí, radica lo que pudiéramos considerar como trágica y estéril lucha de James Joyce. La *realización* escrituraria es una manera de formalización. Y la *formalización*, por sí sola, aparte de lo que el escritor pretenda comunicar, ya da lugar a un sentido propio, el sentido que la forma escrita, la palabra que yo ahora aquí estampo (la forma con independencia del contenido,) posee en su propia estructura. El escritor es, por eso, una criatura encadenada al lenguaje. Es el ser desgarrado entre dos campos gravitatorios: el de su casi inefable intimidad, y el de la autónoma intimidad de las palabras, cada una taraceada en arquitecturas más o menos divergentes. El signo expresivo que piensa y vive el artista, con independencia de los vocablos ya hechos, y el signo expresivo que late en el fonema de siempre por la pertenencia a lo que Trier llama “un campo semántico.” James Joyce, para conseguir la comunicación total —el secreto existencial— creó una nueva formalización y, por decirlo así, un universal campo semántico... joyceano.

Ahora, ese campo semántico es portador de dos graves fallas. Por un lado, es un campo estrictamente personal, y no podía ser de otro modo. Por otro lado, está montado no sobre puras y radicalísimas vivencias, sino en unos cuantos —muchos— saberes concretos. Recordemos el apoyo filosófico en Vico, la estética aquiniana, la metafísica aristotélica, etc., etc. Quiero decir con esto que Joyce,

en lugar de seguir la línea emotiva pura —los ruidos de las cosas escuchadas en la niñez, la experiencia del desamparo, la visión de la situación límite que es la muerte, la angustia de la entrega en el amor, el misterio de los hijos— racionalizó la vida y construyó con ella un esquema intelectual. Buscó la comunicación absoluta por el camino noético. A final de cuentas sirvió a un sistema de ideas por modo críptico y estetizante. Y su obra literaria —quizá la más extraordinaria de nuestro tiempo— resultó un edificio conceptual. La extremosidad analítica a que lleva el idioma es, en definitiva, un triunfo de la técnica. O mejor aún: *un avasallamiento de la técnica que se traga la realidad a la que pretende servir*. El estilo privando por encima de la emotividad, anulando a la emotividad.

Y no se responda que la síntesis del factor humano está en el aprovechamiento de la doctrina viconiana, pues si lo que consigue Joyce es darnos, de nuevo, los conceptos de Giambattista Vico, en eso mismo olfateamos la falla de impulso sintetizador propio. Pues resulta que el filósofo italiano ya nos aleccionó, sin necesidad de inventarse un lenguaje especial. O sea, que Joyce dice con esoterismo —eso sí, en ocasiones maravilloso— lo que Vico dice con palabras sabidas. Lo que inventó Vico no fue el lenguaje, sino las ideas. Lo que Joyce inventa son los fonemas y no las ideas.

Todo esto depende posiblemente de los ojos con los que se mire para el mundo. Si son ojos participadores, habrá contacto y, por tanto, creación comunicadora. Si son ojos espectadores, habrá mirada y, por tanto, distancia. El contacto no nace en el afán de “decir,” sino en el ansia de “existir.” Y Joyce no estaba hecho para vivir, lo que se dice vivir de una manera radical, sino para discurrir, para meditar partiendo de las vibraciones sensibles que el contorno producía en su vigilante espíritu. Era una criatura exquisitamente receptiva, un resonador archi-refinado. Pero no tenía la garra que aprieta en las aristas de la vida y en ellas se hace sangre. Por eso su poema —diapasón sonoro que no da melodías— está seco, terriblemente seco, trágica y estérilmente seco. El *Finnegan* es una obra que tiene la apariencia, el aire, y que porta en su entraña “la froide majesté de la femme stérile.”

La fidelidad al mundo del *Artista adolescente* y del *Ulises* estaba en la entrega, en la lírica entrega a la existencia total. La aventura joyceana del lenguaje, la lucha joyceana por la comunicación absoluta, lleva directamente a la desintegración gratuita de las palabras, al destrozo del habla. Después de Joyce vimos llegar la calculada estilística de la casi pura vibración fonética, la “dodecafonía” de la expresión, la subjetividad semántica sin fundamento, lo que ahora se conoce por “a-literatura.” Lado con lado de la Pintura sin sujeto, de la Música sin melodía, llegaríamos a la Literatura sin palabras. Después, a no escribir. A dejar las páginas en blanco. Al silencio absoluto. A la mudez incomunicada.

Mas el hombre creador sabe, aunque no acierte a formularlo en palabras de concepto, que la realidad unitaria sólo se alcanza mediante símbolos, y que los

símbolos son algo primario que surge atravesado por una veta de contenido emotivo. No por una veta de contenido discursivo. Cuando el arte se intelectualiza pierde eficacia comunicadora, pierde sustancia humana. El irlandés, con su experimento, es la mejor prueba. Con su experimento, que es un tremendo, un impresionante silencio final. El silencio final desde el que grita, desesperadamente, el hombre James Joyce.