

PRÓLOGO A *EL ULISES DE JAMES JOYCE* DE STUART GILBERT

Juan Benet

Todo tiende a indicar que, aunque no se lo propusieran algunos editores y profesores de literatura, aunados todos en el mismo fin, el nombre de James Joyce va a quedar grabado con caracteres indelebles en la historia de las letras del siglo XX. Hace veinte años el reconocimiento de su talento era todavía muy restringido, incluso entre profesionales y vanguardistas, pero de un tiempo a esta parte su prestigio y su fama han desbordado los límites del mundo literario para situar al héroe entre las glorias universales. El proceso de glorificación, hoy por hoy, no hay quien lo pare: sus libros se venden como rosquillas, no hay profesional, ni siquiera el más inconoclasta, que no reconozca la deuda con el maestro, y la sociedad culta no quiere o no puede poner un sabio y atemperado freno al alud de eruditos y hermenéuticos estudios sobre la vida y la obra del enigmático JJ. Ante nosotros se abre un océano joyceano y nadie es capaz de presumir cuándo volveremos a ver tierra firme... y sin embargo, mucho me malicio que algún día —probablemente no será de este siglo— empezará a ser arrinconado, porque la gente se cansa de todo. Tal día los Ulises y los Finnegan serán devueltos a los nichos de las estanterías, para gozar del sueño de los clásicos, como —digamos— las novelas de Víctor Hugo o las semblanzas históricas de Quintana. Supongo que en las vísperas del 16 de junio de 2004 se abrirá de nuevo el proceso —tal vez con caracteres más lánguidos, con un fervor mitigado, con ese sentido del deber que sustituirá a la verdadera pasión— para que tras la revisión, Stephen, Bloom y el río Liffey suban un peldaño más en la escala de las estanterías, a gozar por fin del sueño eterno, quizá junto a las obras de Teilhard, Schweitzer, Russell y Sartre —si es que al efecto se dispone un anaquel con un rótulo que diga: Santones— o, mejor todavía —paradojas implacables de las ordenaciones alfabéticas—, al lado de las aventuras de Jo y Zette.

En justicia, al difunto James Joyce —observando la marcha del proceso desde el cielo de los bienaventurados— no deberá sorprenderle el resultado. A lo más, se morderá los labios y, renunciando a las insensatas esperanzas engendradas por medio siglo de locura, dirá: “Me lo temía.” (Sor Juana Inés de la Cruz, siempre con su bondadoso temple, suspenderá por un momento su labor, para advertirle una vez más: “No las hagas, no las temas, James.”) Y si en el mundo hubiera sentido y caridad, éste sería el momento de terminar con tan larga agonía porque, me sospecho, lo que desde su cuarto círculo desea JJ es que la comedia termine de una vez para poder reintegrarse en su tertulia, para descansar y poder decir con satisfacción final: Que me quiten lo bailado.

Pero mientras llega ese momento... a los mortales nos toca apechugar. Yo empecé a hacerlo allá por los tiempos (“y bien malos tiempos eran...”) del final de la Segunda Guerra Mundial, cuando incluso una traducción bonaerense de *Ulises* —hecha naturalmente con medios de fortuna— era bien recibida.

Con ser la fecha lejana he de reconocer que la joyceana no me ha dejado en paz ni un solo instante; y su acoso lo he soportado primero con dedicación y estudio, con horas de lectura después, con resignación y cierto ignorante aplomo más tarde —aunque siempre con humildad—, hasta que (también para cumplimentar una petición,) un tanto harto de un compromiso que ya no satisfacía ninguna de las exigencias de mi imaginación, decidí aprovechar la oportunidad de escribir un prólogo para plantear mi caso de divorcio: en resumidas cuentas, he decidido separarme públicamente de JJ.

* * *

Aunque parezca mentira, la mejor razón para esta decisión no es oponerme a la corriente y tal vez la más palmaria sea que no domino el inglés en la medida necesaria para apreciarlo. Y si bien sospecho que la culpa de tal limitación recae sobre él —como sobre todo escritor intraducible, tan sólo capaz de alegrar las veladas de amigos y una cierta porción del solar patrio— no puedo por menos, en mi fuero interno, de mitigar su responsabilidad con la indiferencia que me produce toda cosa que nunca he comprendido cabalmente. Pero en verdad lo que ha provocado mi definitivo apartamiento no es otra cosa que la naturaleza de su tronco como escritor cuya especie no se puede desmentir ni disimular porque sea más o menos enigmático e incomprensible. Y bien, Joyce es un humorista; es también un costumbrista, es —Dios sea loado, como decía Pepys— un escritor jocundo. Un escritor que con el tiempo —y llevado por la afición a sus propios chascarrillos— busca la depuración mediante la sustitución de un sistema de ideas por un sistema de juegos de palabras, no me parece el más acabado ejemplo de intelectual

—como ciertos profesores de universidad pretenden, con machacona insistencia— si se conviene que la inteligencia no es un fin en sí mismo y el intelectual algo más que ese mecánico probador que con su habilidad define las máximas posibilidades del artificio.

Es muy posible que mi postura respecto a uno de los hombres que sigue siendo considerado como una de los más grandes renovadores del género literario, del siglo XX y de todos los siglos, sea tenida por retrógrada. No sólo es muy posible sino que es lo más probable. Nada es más fácil que entender tal postura como la expresión de un deseo —mejor o peor disimulado— conservador; de una adición al rigor y a las limitaciones formales de que gozara el género antes de ser roto por Joyce; de una nostalgia por la forma antigua y, sobre todo, de una incomprensión y una impotencia para disfrutar de las nuevas libertades y vislumbrar las posibilidades que la ruptura ofrece al futuro literario. Por añadidura, la urgente necesidad de prevenirme contra tal gravamen —incluso antes de ser impuesto— sólo viene a demostrar su mucho peso y su suficiente justicia. Pero —me digo— semejante enfrentamiento ocurriría fuera cual fuera no sólo la índole de la innovación, sino la clase de fundamento que sustenta la oposición a ella. Y por otra parte, silenciar esa oposición para eludir un buen número de responsabilidades derivadas del solo hecho de exponerla, sin que espere a sus justificaciones, ¿no sería una conducta dictada por el miedo?, y me pregunto también, ¿será el temor a la represalia lo que mantiene tan alto y tan vivo el culto a la obra de Joyce?

Lo que no se puede negar es que innovara el género. Lo que sí hay que preguntarse es si su aprecio se deriva tan sólo de que lo innovara... y, sobre todo, que lo hiciera de una manera tan explícita y consecuente. Para empezar me pregunto también —haciendo uso de los ejemplos del pasado— si las renovaciones e innovaciones de cosas tan sólidas como los grandes géneros literarios —y el gusto social implícito en ellos— se puede lograr mediante una voluntad consciente y totalmente entregada a tal labor. Me pregunto si Tácito al escribir los *Anales* era consciente de que echaba al mundo el primer germen de la incertidumbre en la historia y de la falta de confianza en la razón, si Cervantes sabía o ignoraba —como lo debía ignorar su lector, quien carente de ese conocimiento a posteriori debía disfrutar con el *Quijote* tanto como el lector de hoy que conoce su significación histórica— que estaba creando la narrativa moderna, si Poe tenía presente que el horrorizado visitante al huir de las ruinas de la casa Usher abandonaba el costoso edificio que había levantado la Ilustración para buscar en su desconsuelo en los desérticos parajes del Irracional, con todo más confortables para el alma moderna. Y no sólo me pregunto si un conocimiento de esa índole pueda llegar a dar en una sola persona, sino también si —en el caso de que se diera— no sería completamente esterilizador.

Si eso es así, menester es reconocer que hablamos de innovaciones de distinto grado. Y para mí tengo que las innovaciones de Joyce fueron de un tono menor,

como corresponde a un escritor menor. Cualquiera que sea la índole de la ruptura, su eficacia —dado que no podemos medirla, por falta de perspectiva histórica, por la modificación en la marcha de las creencias que irroga— sólo se puede columbrar por sus resultados y, en este caso, por sus resultados literarios.[...]

* * *

La carrera de James Joyce —de una rara economía, por otra parte— está definida por tres golpes de originalidad, uno por cada uno de sus libros decisivos: *Dubliners*, *Ulysses*, y *Finnegans Wake*. Y a este tenor se debe situar el *Portrait* como un preámbulo —como la voz de aquel “rumour” con que se abría la comedia de siglos pasados— necesario para comprender (pues de no haber sido “retratado” el personaje en un libro anterior, muchas de sus sutilezas pasarían inadvertidas) la complicada, a la vez que elemental, maraña del *Ulysses*.

Pero las tres originalidades son de distinto signo y —a mi modo de ver— de contradictoria y decreciente intensidad: esto es, a mayor originalidad tipográfica —valga decirlo así— menor intensidad de pensamiento. *Dubliners* es la originalidad de contenido, sin la menor primicia tipográfica: *Ulysses*, la originalidad de la dicción, y *Finnegans Wake* la originalidad del lenguaje, de la técnica, de la herramienta.

Como todo el mundo sabe —o debe saber— *Dubliners* es una recolección de estampas, de carácter realista, que escrita en 1904 sólo pudo ser publicada diez años más tarde. Los mayores inconvenientes que motivaron esta tardanza se debieron a los escrúpulos de algunos editores por sacar a la luz pública un libro en el que —por primera vez en la historia de las letras inglesas— aparte de algunas referencias poco respetuosas a la reina Victoria y Eduardo VII, algunas gentes y firmas comerciales de Dublín salían retratadas con sus nombres propios y en actitudes un tanto chocantes. Ya se sabe la anécdota: cansado Joyce de las hipócritas actitudes que despertaba su original, lo envía a Palacio para requerir de la Corte el placet o la denegación definitiva del permiso. Y la Corte, con una flema que en su día enviará el crítico profesional, replica que es “contrario a sus usos expresar sus opiniones en tales casos.”

Ulysses, escrita entre 1914 y 1921, fue publicada en París en 1922 y durante muchos años permaneció prohibida en Gran Bretaña y Estados Unidos a causa de su obscenidad. Uno de los hombres de letras que más influyeron en el mantenimiento de la prohibición fue Alfred Noyes, un poeta “Georgian,” que justificaba su anatema, en un banquete y ante ciertas damas, por el hecho de que si le obligaran a repetir ciertos fragmentos del libro, las damas no volverían a dirigirle la palabra. (Al parecer, en aquellos famosos *twenties* que de tal manera se glorifican

ahora, la gente no vacilaba en airear razones de tanto peso; porque —incluso para un poeta “Georgian”— nada parecerá tan extraño como ese empecinado deseo de conservar el trato con unas damas —es posible que ni las españolas las igualaran— con tanta capacidad para ser escandalizadas.) Dentro de un círculo restringido y selecto de hombres de letras anglosajones, expatriados la mayoría en París, *Ulysses* hizo furor y al final de la década —gracias en su mayor parte a los famosos artículos de Ezra Pound y Edmund Wilson— su autor era consagrado como el mayor revolucionario del siglo en materia literaria. Las dos columnas de Hércules en que se cimentaba la revolución —aparte de otras aportaciones del ingenio humano a la invención literaria— eran, por un lado, la utilización sistemática en todo el libro del monólogo interior (o *stream of consciousness*, como lo llamarán los críticos anglosajones) y el largo soliloquio —también interior— de Molly, extendido a más de cincuenta densas páginas sin un signo de puntuación y sin otra relación entre oraciones que la mecánica asociación de ideas; por cuanto los recuerdos y ansias sexuales de la señora Bloom toman libre curso “*as uninhibited as they are unpunctuated.*”

Sin duda reconfortado por el reconocimiento de sus méritos pero acuciado —como todo verdadero revolucionario— por llevar los ideales de la revolución hasta sus últimos extremos, se refugió JJ en la redacción de su obra póstuma *Finnegans Wake* que arrastró desde 1922 hasta 1939, en que vio la luz en vísperas de la Guerra Mundial y que —ofuscada por aquella otra revolución— empezó a despertar la atención que merecía en la década de los cuarenta. Con todo, no hubo controversia esta vez. La estupefacción no dejaba lugar a dudas. Aunque nadie la entendiera, aunque muy pocos fueran capaces de leerla, era la obra del genio. La revolución había sido llevada hasta sus últimas consecuencias, un gran monumento literario —en espera del día en que la cultura alcanzase su nivel— volvía a ser patrimonio de unos pocos, tal vez de uno solo, y el espacio *of his own* perfectamente aislado en el seno de una sociedad que —sorprendida y anulada su capacidad de réplica ante la contundencia del ataque— no podía reaccionar de otra suerte que aceptando el desafío y —acaso— edificando para el nuevo ídolo un reservado templo donde a la vez venerarlo y permitir la celebración de tan incomprensible culto.

Pero a la cultura no le gusta confesar los límites de su comprensión y a la larga —por su condición pantagruélica—, repugna de tal manera los objetos inasimilables que es capaz de modificar su aparato digestivo con tal de no dejar nada fuera. Aquellos esfuerzos por hacer asimilable el *Ulysses* se habían de tornar poco menos que sencillos ejercicios de colegiales frente al problema que planteaba *Finnegans Wake*. Se han elaborado guías, ediciones abreviadas, diccionarios, manuales de lectura; todos los años las universidades americanas vierten al mercado un buen número de interpretaciones... pero *Finnegans Wake* sigue siendo un libro ilegible.

Ya se sabe la mayor razón para esta imposibilidad: está escrito en un lenguaje, inventado por el propio Joyce, en que cada palabra —y debe tener del orden de 100.000 originales— tenga un alto o bajo valor informativo, no es tomada tanto como un ente de significación cuanto como un en-sí, no equivalente a cualquier otra cosa, que por consiguiente no puede ser traducida ni interpretada sin una merma no sólo de su potencia polisémica sino de su individual acepción. Dejando por ahora una síntesis de lo que el libro quiere ser (según sus hermeneutas, porque yo no lo he podido leer más que en una pequeña parte,) transcribo a guisa de ejemplo los párrafos iniciales del libro (que tiene una estructura cíclica, cerrándose con un párrafo inicial incomenzado,) con el conjunto de interpretaciones que proporciona Anthony Burgess en su edición abreviada. Así comienza *Finnegans Wake*:

“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*.

Sir Tristram, *violer d’amores*, fr’over the short sea, had *passencore* rearrived from North *Armorica* on this side the scraggy isthmus of Europe Minor to *wielder-fight* his *penisolate* war: nor had *topsawyer’s* rocks by the stream *Oconee* exaggerated *themselfe* to Laurens County’s *gorgios* while they went *doublin* their mumper all the time: nor *avoice* from afire *bellowside mishe mishe* to *tauftauf thuartpetrick*: not yet thought *venissoon* after, had a *kidskad buttended* a *bland* old isaac: not yet, thought all’s fair in *vanessy*, were *sosie sesthers* wroth with *nathandjoe*. Rot a peck pa’s malt had *Jhem* or *Shen* brewed by *arclight* and *rory* end to the *reggin-brow* was to be seen *ringsome* on the *aquaface*.”

He subrayado todas las voces originales, que por consiguiente no se pueden encontrar en el diccionario ni pertenecen al acervo cultural de una persona medianamente culta (esto es, aquellas que fueron forjadas o traídas por los pelos por el propio Joyce) y trato a continuación —sin la menor pretensión de fidelidad y aproximación al verbo original— de trasladar el párrafo a nuestra lengua:

“*correrrio*, después de Adán y Eva, desde el quiebro de las costas hasta la curva de la bahía, devuélvenos mediante un *commodius vicus* de recirculación a Howth Castle y *Environs*.

Sir Tristram, *violer d’amores*, por el exiguo mar había *passencore* llegado de North *Armorica* a este lado el descarnado istmo de Europa Minor para recrudecer su guerra peninsular; todavía no estaban las erosionadas rocas por la corriente del *Oconee* exageradas en los *gorgios* del Laurens County mientras se dirigían *doublin* murmurando todo el tiempo: ni todavía envoz ni en el fondo ardiendo *mishe mishe* o *tauftauf tuerespetrick*; ni todavía, aunque muy poco después, había

un pellejo engañado al viejo ciego isaac; todavía no, aunque todo es inocencia en la mariposa, se habían rejuntdo las hermanas gemelas con el doble nathandjoe. Ni un podrido cuartal de la malta de papá que Jhem y Shen habían convertido en cerveza gracias al arco iris había de verse sobre el aquafaz.”

De acuerdo con todos los comentaristas existe en esta obertura un juego polisémico para, haciendo uso de analogías de todo orden, apuntar todos los temas importantes de la partitura. Como se sabe, el principio director del libro está constituido por la visión de Vico de la estructura de la historia en ciclos cerrados, el último desembocando en el primero —*ricorsi*— de la misma manera que el posterior párrafo de *Finnegans Wake* concluye con ése inicial que he transcrito. Una imagen física de esa idea la proporciona el ciclo de las aguas, cuyo representante más viril, fluyente, rumoroso e histórico es el río, el cual —en este caso el Liffey, el que da vida, o Anna Livia Plurabelle— al desdoblarse su sexo da lugar a la vida y la belleza y la multiplicidad, y constituye, como en el famoso capítulo de las lavanderas, uno de los interlocutores esenciales. Con el curso del río da comienzo el relato, que empieza en Adán y Eva para terminar —con la ayuda de Vico— en los alrededores del Castillo de Howth, en Chapelizod (Chapel of Iseult) en la posada de Mr. Porter. Sir Tristram no es sólo el famoso héroe del ciclo bretón, el amante y violador de Isolde, sino también Sir Almeric Tristram, fundador del Howth Castle, aficionado a la música y notable intérprete de la viola d’amore. Vuelve de North Armorica a *wielderfight* (*wieder*, en alemán, de nuevo; *wilder* en inglés, más cruenta, más salvaje) a recrudescer su guerra penisolate; esto es, tanto la lucha de la pluma (*pen*) solitaria como la del igualmente solitario órgano sexual masculino o penis. La referencia a América es clara, la creación humana del Nuevo Mundo que luego desembocará en el Antiguo: el río Oconee es una realidad, el río de ese Dublín americano en el estado de Georgia, condado de Laurens, que todavía no ha tallado sus gargantas (*gorges*) cuando se inicia la historia. Gorgio es una voz caló que designa a los retoños, con la que se trata de recordar la constante palingenesis de la vieja creación, puesta de manifiesto por los dos Dublín; es el río quien dice algo así como “yo soy la resurrección y la vida” y antes de llegar a la ciudad que representa la primera piedra de la civilización, le recuerda deformadas las famosas palabras fundacionales: *thuartpeatrick*, tu eres Pedro, tu eres Patricio, el padre fundador de Irlanda desdoblado en los dos símbolos de fecundidad de la tierra en que toma asiento, el carbón vegetal (*peat*) y los almiarres de paja (*rick*). A continuación, y dentro de la misma secuencia introductoria, se inserta un diabólico jeroglífico —casi todo él apoyado en la palabra *but*— cuyos múltiples estratos de significado sólo pueden ser aprehendidos por quien esté advertido previamente. Ya *venissoon* es una deformación de *very soon* —muy pronto— tendente tanto a emparejar el adverbio con el sustantivo *venison* que en el texto bíblico inglés se

refiere a las ofrendas de ganado —sobre todo a la carne de ciervo— para hacerse perdonar toda clase de agravios, cuanto a preparar la prosodia para la influencia de los derivados de *vanessa*. La referencia directa es el conocido engaño de Jacob al viejo y ciego padre, Isaac, para despojar de la primogenitura a su hermano más velludo, pero es el pasado del verbo *buttend* —inventado por Joyce— el que establece la significación tácita de la parecida astucia a que debió recurrir el héroe nacional, Parnell, para arrebatarse la jefatura del Partido Nacional Irlandés a Isaac Butt, un dirigente cuya moderación constituía un embarazo para la estrategia de los radicales. *Butt* también quiere decir fin, término, con lo que el verbo tiene una doble fundación contradictoria y redundante: todo lo que acaba da origen a otra cosa, con su imagen más nítida en el vuelo nupcial de la mariposa —*butterfly*— que sólo adopta su forma final en el efímero vuelo nupcial. *Vanessa* es una especie de mariposa, de singular cromatismo y delicadeza de vuelo, y es el nombre que dará Swift a la segunda Esther miss Vanhomrigh, que amaré. La primera es Esther Johnson, Stella, y su relación con el famoso deán, otro de los leit-motiv de todo el libro, indicada por esa casi incestuosa simetría en la unión con el hombre que asoma por su nombre de pila —*Jonathan*— deformado en una fórmula *nathan-and-joe* que resume la sabiduría del primero y la castidad del segundo, ambas encarnadas en Swift a la manera de dos en uno, *two in one, twone*. Y por último está la referencia a los hijos del protagonista del libro, el supuesto Mr. Porter, que en su sueño se transfigura en Humphrey Chimpden Earwicker, HCE, Here Comes Everybody, quien a su vez —por obra de la traducción de *earwick* a su correspondiente voz francesa *perce-oreille*— se transmuta en el bardo escocés Persse O'Reilly de la famosa *Balada* —cervercero de Chapelizod que esa noche (de la misma manera que *Ulysses* es el relato de un día, *Finnegans Wake* lo es de una noche) sueña toda la historia de la condición humana, asumiendo entre otras la figura de Noé.

* * *

Y bien, si necesito tres páginas para explicar insuficientemente la mitad de una, y tan sólo para apuntar algunas insinuaciones conocidas sin entrar en las últimas intenciones, ¿qué se necesitará para desentrañar todo el libro? Se dirá que —aparte de las guías— bastantes horas de lectura, una vasta cultura y no sé cuántas cosas más, entre ellas, las ganas de divertirse con semejante puzzle. Como ya insinuó en su día Wells, lo que se necesita no es cosa del otro mundo: es —*sensu stricto*— ser Joyce, tener exactamente la misma cultura, ni más ni menos, que tenía Joyce y gozar con las letras de la misma manera que gozaba él, y no de otra. Y aquí tengo que reconocer que esa casi indispensable identificación no se aviene conmigo: ni tengo la cultura de Joyce, ni me divierto demasiado con los juegos de palabras.

Porque ahí radica también su limitación: para dar forma literaria a una ensoñación fundada en la idea de Vico, me parece un gasto excesivo que (yo, por mi parte, no estoy dispuesto a ello) resulta difícil sufragar. No creo que una primordial función de la literatura sea utilizarla como vehículo de exposición de una determinada doctrina —por muchas y muy divertidas que sean las ramificaciones de la historia y la cultura que la demuestren—, de todos conocida. Si de algo suele hacer uso el espíritu selecto es de cierta incertidumbre doctrinal —como quería Keats—, convencido de que lo suyo es no tanto una averiguación de la realidad escondida, como una exposición de sus muchos y contradictorios enigmas. Frente a una postura que siempre tendrá una predilección por el detalle ignorado, para la que siempre el caso nuevo tendrá una prioridad sobre la concepción general del universo, cualquier teoría coherente y cerrada (sobre el universo, la sociedad, la historia o lo que sea) será más una limitación que una fuente de la que extraer motivos de inspiración. ¿Se le ocurre a alguien que una novela paradigmática de las lecciones de la Historia Universal, pongo por caso, pueda ser más interesante que el propio libro de Hegel? *There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy*, he ahí la venganza, por el descrédito, del hombre de letras. Y si, como no se cansan de repetir los seguidores del maestro, lo de menos en *Finnegans Wake* es la idea de Vico, ¿a qué tanto juego de palabras para poner en evidencia el íntimo y secreto parentesco de tantas cosas dispares? Aparte de eso, o el juego es la demostración de la doctrina o lo que vale es el juego en sí; parece ser que esto último es lo que pretendía Joyce, ufano de haber hecho un libro “cómico,” sin otro propósito “que hacer reír a unos pocos amigos.” No sé si lo consiguió: no sé si Ezra, Wilson, el propio Gilbert, Beckett, su hermano Stanislaus y otros, se rieron todo lo que él esperaba. Me temo que no: me temo que les hizo sudar bastante, para darles tan sólo un regocijo limitado. Porque, a fin de cuentas, me pregunto qué clase de deleite literario se puede encontrar en el más delicado juego de palabras... y me respondo que en el fondo no se distancia mucho de la satisfacción del crucigramista cuya mejor recompensa no es tanto la adquisición de un nuevo conocimiento o la incomparable sensación de vértigo que le produce la exposición de un enigma sentido antes pero nunca formulado, como la corroboración de la insuficiencia de su saber, puesto a prueba. Y por otra parte, esa inventiva dedicada casi exclusivamente a dar vueltas con las palabras, ¿es que admite parangón con aquella que centra su atención en la exposición del conflicto humano? Ya que no da la misma clase de emoción podía entregar, al menos, la misma sensación de obra bien hecha. Lo cierto es que cuando el escritor acierta a exponer sabiamente el conflicto —sea *Hamlet* o *Light in August*, por hablar de lo perfecto—, sus palabras a la postre resultan necesarias e indiscutibles. Yo no sé si es tan indiscutible el *thuartpatrick* o el *nathandjoe*; me temo que tienen mucho de ocioso y ni siquiera —entendiéndolo todo como un puro juego— puedo convencerme de que se trata de piezas indispensables dentro del puzzle. En resolución, no resul-

ta tan difícil, —por su propia arbitrariedad— componer un emblema de Irlanda con almiares de paja y filones de turba, o administrar al gusto propio el parecido entre Petrus y Patrick; si en lugar de tener que echar mano de San Patricio se hubiera visto obligado a recurrir a San Jorge, habría hecho un retruécano con los gorgios y se habría quedado tan contento; o nada más fácil que una imagen sobre el trabajo de las aguas, el ciclo de la cultura y el interminable tejer y destejer de los ríos, si en vez del susodicho patrón se hubiera tratado de San Hilario, pongo por caso.

Si —insisto— no me convence demasiado todo eso, es porque se queda ahí, en una suerte de comicidad verbal que ni tiene hondura, ni precisión en la exposición, ni excesiva novedad y, si se me apura, demasiada expresividad. Si se le despojara de su investidura criptogramática, quedaría reducido a un cuadro de costumbres, el sueño de un tabernero que está obsesionado por las pequeñas cosas que le rodean, un negocio, unos hijos y una mujer que ya no le atrae. Nada más lejos que aquella definición de Herder —creo recordar— de la historia “como el sueño de un tigre” y nada más distante del carácter *necesariamente trágico* de toda obra de primera magnitud.

Me he detenido —quizá más de la cuenta— en *Finnegans Wake* para señalar el dudoso final a que condujo una carrera que conoció su cénit con *Ulysses*. Ciertamente creo que ya contamos con la suficiente perspectiva como para poder decir que casi toda la fama de Joyce se debe al *Ulysses*, sin el cual el resto de sus obras ni siquiera se habría reeditado ni pasaría hoy de ser mera curiosidad. No voy a decir ahora —y menos en el prólogo de un libro que se presenta como la más completa guía, aunque un poco anticuada, que se haya escrito para la lectura de *Ulysses*— ni qué supuso ese libro ni sobre qué versa. En su día, Edmund Wilson lo saludó (en *Axel's Castle*, de 1931, donde fue dado a conocer el primer examen de ciertos fragmentos de *Finnegans Wake* publicados en la revista *Transition*) como el equivalente en literatura, a la revolución que en la física habían provocado las doctrinas de Einstein y Planck; mientras que Pound vio en él la más cabal representación de la moderna Odisea del hombre medio de la calle, la democratización final del arte narrativo. Y si *Ulysses* es el día, y la conciencia, por lo mismo que *Finnegans Wake* es la noche y la subconsciencia, no podía el primero dejar de contener ciertos tradicionales elementos de la narración que en el segundo fueron eliminados de raíz. De ellos, el primero que salta a la vista es la acción e, incluso, el movimiento. La poca acción que había en *Ulysses* fue extirpada en su siguiente novela, con consecuencias —a mi modo de ver— funestas porque si algo alienta y anima al lector a seguir leyendo, no es tanto la reiteración del ingenio y las originalidades gráficas, sintácticas y estilísticas, cuanto el carácter de la común soledad de Dedalus y Bloom, obsesionados los dos por los resultados que les ha deparado su diferente egoísmo. De suerte que sólo se alcanza cierto nivel de emoción cuan-

do el lector entrevé el cúmulo de contradictorios sentimientos que embarga al joven Dedalus la huella de aquella negativa a su madre en el lecho mortuario, o las frustradas posibilidades de redención de Bloom que tuvo aquel hijo que murió prematuramente; algo que de ninguna manera depara el largo *as unpunctuated as uninhibited* monólogo de Molly. Esto es, cuando el novelista vuelve a los temas tradicionales de la literatura, cuando asoma el drama del hombre.

Lo otro —lo que de revolucionario, moderno, sugestivo y novedoso tiene *Ulysses*— quede para el hombre de letras o el profesor de universidad, pero no para mí, en cuanto aficionado a la lectura de novelas. De la originalidad en sí no acierto a sacar el menor deleite —como diría el pelirrojo de Dickens— porque todo lo que de verdad me deleita ha de ser original. No tiene por qué ser intencionadamente original aquello que lo es en su esencia y de ahí concluyo que aquello que lo es en la intención, rara vez lo es en sí. Sus mayores originalidades son: que es la novela de un día, el 16 de junio de 1904, en Dublín, y que toda ella está construida con un sistemático tratamiento del monólogo interior o *stream of consciousness*. Pero si se acepta la calificación que preconizo (que *Ulysses* es un cuadro de costumbres, hipertrofiado por la palabrería) se reconocerá que apenas hay algo original en limitar el curso de la novela a un sólo día; incluso me parece un tiempo demasiado largo para el pincel costumbrista que gusta (véase Larra o Estébanez Calderón) hacer gala de todo su poder de representación en la captación de un instante fugaz, de una escena vista y no vista.

En cuanto al monólogo interior —creo que esto sí se me reconocerá sin discusión—, está completamente acabado. Hoy en día ya no sirve para nada, ni tan sólo para el humorismo. Fue un solemne descubrimiento que no ha durado treinta años, que apenas ha aprovechado nadie. Se podía haber advertido allá por el año 1922, cuando tanto entusiasmo provocó, que no podía ser de otra manera porque, bien mirado, no es más que un útil para tratar lo trivial. Porque incluso la prolija mente de un pedante y joven profesor de literatura inglesa, obsesionado por los enigmas de Shakespeare, de ordinario sólo piensa en banalidades. Y si el monólogo interior ha de ser fiel —y acusar ese inmediatez de las líneas de pensamiento— no tiene otro remedio que consumir la mayor parte del espacio en la exposición de lo trivial. En eso fue Joyce sincero a sí mismo y fiel a su programa, y como resultado salió *Ulysses*, un sumario de la mucha necedad que alberga la mente del hombre inteligente: la mejor conclusión epistemológica o antropológica que se deduce de su lectura es el conocido axioma según el cual, así como la cultura envuelve a la barbarie pero trata de excluirla, la razón envuelve a la sinrazón pero incluyéndola por ende, la sabiduría no es más que un momento del esfuerzo del hombre por superar y redimirse de esa radical sandez que constituye el substrato de sus costumbres y el continuo de su consciente. Por consiguiente, aquella clase de literatura —de nítido perfil costumbrista— que trate de reproducir sin tapujos la banda

del continuo consciente, tendrá forzosamente que estar constituída por una abrumadora mayoría de tonterías y trivialidades. Que es justamente lo que se quería demostrar.

A Joyce le cabe la gloria de haber sido el definidor, casi el ideólogo, del costumbrismo moderno. En una ocasión señaló que el terreno del novelista contemporáneo debe ser lo ordinario, porque lo extraordinario ha de quedar para el periodista. Supongo que por lo extraordinario quería dar a entender el capítulo de sucesos, pues de otra manera no se entiende cómo un aficionado y conocedor de la literatura pudiese decir semejante atrocidad. La literatura se ha ocupado (y espero que se siga ocupando de ello,) en esencia, de lo extraordinario, tenga o no repercusión en el capítulo de sucesos: y para lograrlo lo primero que exige es una selección en el continuo consciente del hombre de todo lo que —por insólito y penetrante— es anormal, excluyendo tácitamente todo el conjunto de la conciencia trivial y del buen sentido ancestral, patrimonio dilecto del costumbrista. En otro lugar apunté la opinión de que el gran estilo se logra por el esfuerzo para superar, con el poder de la palabra, la grandeza de ciertos hechos extraordinarios y esto no es ni moderno ni antiguo, sino de siempre, una ley que es la misma para *Christmas*, para *Macbeth* y para *Antígona*. La biunívoca correspondencia entre palabra y significado exige un tono adecuado: a más épico el hecho, más contundente la palabra, que será tanto más común cuanto más trivial sea el relato. Esa especie de miedo a tratar cosas que pertenecen en una cierta dimensión al capítulo de sucesos define a un hombre de poco coraje; el que lo tiene no se preocupará ni de plantear esos límites ni de respetarlos si se los plantea. Una buena parte de las novelas del siglo pasado —cuando se quiso hacer mínima la distancia entre lo artístico y lo real— versan sobre cosas que pasarían, al día siguiente de ocurrir, al capítulo de sucesos, y otra buena parte no, y sin embargo, todas, absolutamente todas, tratan de cosas extraordinarias. ¿O es que no es extraordinaria la obstinación de *Bartleby*, la flema de *Sam Weller* o la lucha de sentimientos de *Ana Karenina*? ¿Es que no son mucho más extraordinarios que una disputa de gitanos o el derrumbamiento de un muro?

* * *

El gusto por la originalidad se paga caro, vino a decir *Mr. Magnus*. Hay que tratarle como amigo, y concederle todos los caprichos fomentados por la familiaridad, a quien no es más que un servidor. Las mismas libertades que *Mr. Pickwick* permitía a *Sam Weller*, Joyce se las permitía al idioma inglés y sus aladaños, por haberse forjado la ilusión de su originalidad. De forma que el instrumento acabó enseñoreándose del oficio, y la técnica —para emplear el severo juicio de *R. C. Churchill*— se convirtió en algo mucho más importante que el propósito para el

que debía ser utilizada. El resultado —por mucho énfasis que pongan los doctrinarios del arte por el arte—, cuando se cambian las tornas, destila toda la tristeza y pesadez de un acto que, proyectado en la libertad, por su propia evolución deriva hacia una determinada esclavitud. Sin embargo, todas las innovaciones de Joyce fueron en su día recibidas con un entusiasmo revolucionario, saludadas como una liberación que hacía posible una nueva era. Al romper ciertas barreras explícitas, abrió una serie de campos —el del monólogo interior y la libertad sintáctica—, que están hoy arrumbados, apenas hay quien se acuerde de ellos. La cosa está bien clara, bien se puede decir que leído un monólogo interior están leídos todos, los detalles diferenciales de unos y otros es lo que menos importa. El nuevo terreno conquistado demostró ser una encerrona en la que el literato apresurado y de poco juicio se dejó atrapar por creer que el nuevo ámbito excluía al viejo, que la nueva literatura habría de levantarse —exclusivamente— en la zona procurada por la expansión. Y dado que el nuevo ámbito era muy exiguo en comparación con el antiguo (porque aunque parezca paradójico lo extraordinario es mucho más extenso que lo ordinario,) lo único que sí consiguió fue una novela tan hacinada y monocorde que pronto hubo de trasladarse a la vieja finca para respirar a pleno pulmón.

Para mi gusto, de todas las novelas que, escritas con posterioridad a Joyce, hacen uso de los nuevos recursos, muy pocas ocuparán un puesto permanente en las letras. Lo lograrán —lo han logrado ya— aquellas en que el monólogo interior fue utilizado como simple instrumento, despojándolo de su médula ideológica, esto es, su pretensión de reproducir el continuo consciente trivial. Si se utiliza el monólogo interior —Faulkner lo hizo así en *As I Lay Dying* y *The Sound and the Fury*— seleccionando en la banda del consciente las más elevadas y extraordinarias partes del pensamiento, nada impide conseguir una prosa de la misma calidad que la de los grandes monumentos de la antigüedad. Y que incluso se parece a ella. Y es precisamente esa novela posterior a Joyce —y para decirlo así no creo que haya de esperar a ningún fallo de la posteridad, bajo cuyo amplio manto tanto le gusta acogerse a la crítica actual— la que ha venido a demostrar que su pretendida revolución se ha quedado en agua de borrajas (una sopa al parecer muy casera y costumbrista,) tras haber devuelto a la literatura narrativa tradicional su asiento, tras haber reestablecido el orden canónico del señor y del criado, del objetivo y del instrumento.

Aparte de eso, yo guardo el mayor respeto por la figura de Joyce, por el empenamiento con que hizo su obra, por haber sabido mantener cierta intransigencia, por no haber hecho nunca la menor concesión y por no arrodillarse ante la terrible soledad que le deparó su gran rectitud. En otro sentido también me parece un ejemplo a seguir: nunca se reiteró, nunca insistió en lo ya conseguido, nunca buscó un éxito ya demostrado; todo libro suyo era una novedad respecto al anterior y

sólo emprendía la redacción de uno cualquiera una vez que había comprendido que era menester dar otro nuevo paso, aunque fuera en el vacío. Antes insinué que sus doctrinas literarias eran las de un hombre de poco coraje; para llevar adelante su carrera —y para sacrificar su persona a ella— demostró tener un coraje descomunal.