



El Día del Juicio del ciudadano burgués

R.H. Moreno Durán

*Pregunta:
¿Por qué los excrementos,
los niños y los piojos
no son obras de arte?*
James Joyce
Estéticas – I, París, 1903

chas lecturas, nuestro interés se centra en la densa, apretada, prismática visión de la cotidianidad que recrea el libro. Desde este punto de vista, ¿qué es en realidad *Ulises*? La instauración de una nueva era narrativa so pretexto de la necropsia de un día cualquiera.

“La modernidad comienza con la búsqueda de una literatura imposible”, escribía Roland Barthes, y James Joyce, más que ningún otro escritor de nuestro siglo, protagoniza la búsqueda de esa utopía. Poeta, ensayista, dramaturgo, crítico y novelista, Joyce es el arquetipo del escritor total. Sin embargo, todas las inquietudes de su producción confluyen en un libro paradigmático y singular: *Ulises*. En sus páginas, el rapto poético coexiste con la reflexión, el parlamento teatral con el relato dentro del relato, el lenguaje del inconsciente con la parodia cultural: todo ello definido por la acerba e irreducible crítica de la tradición. *Ulises* es el máximo ejemplo de la Razón de Estilo y sin su concurso nada habría cambiado en la novela contemporánea. Baste señalar la pluralidad de lecturas a que la crítica somete esta obra monumental: lecturas apoyadas en el referente griego a que hace alusión el título, en el referente hebreo implícito en la suerte y destino del protagonista, en el referente lingüístico que subraya de la primera a la última página el orbe del texto. Suficientemente estudiadas di-

I

En efecto, a partir de las ocho de la mañana del 16 de junio de 1904 una serie de acontecimientos anodinos hasta la sofocación van a configurar lo que ha llegado a ser considerado el día-imagen de “la vida cotidiana universal”. Algo, sin embargo, dota de un sentido particularmente excepcional a cada una de las horas que el protagonista, Leopold Bloom, arrastra en su rutinario deambular por las calles de Dublín, sentido que ya se pone de manifiesto en un curioso y significativo brindis que realizan los inquilinos de la Torre Martello. Mientras en el número 7 de la calle Eccles el obsecuente marido Bloom le sirve el desayuno a su mujer, Molly Bloom, en la Torre el joven Stephen Dedalus y Buck Mulligan, acompañados de Haines, beben sendas tazas de leche y, de pronto, acaso impelido por una obvia asociación, Mulligan les recuerda a sus compañeros los deberes de un día cuyo festejo va a realizarse a través de una cere-

monia inequívocamente ética.¹ El deber que Irlanda espera que sus hijos cumplan *ese día* trasciende la simple borrachera y accede a un orden de códigos que sólo va a revelarse al final de la jornada, cuando Dedalus y Bloom, entre whisky, peleas y prostitutas, vuelvan a encontrarse en el burdel de Bella Cohen e inicien el retorno a casa, esto es, cuando se produzca el encuentro de Telémaco y Ulises en el antro de Circe y ambos regresen a Ítaca, donde una Penélope excepcional va a coronar la noche con un velo de palabras sin fin.

Las referencias a la fecha en que los episodios de la novela tienen lugar se dan de forma bastante espaciada, como si el día en cuestión careciera de un significado particular. Aparte de la ya mencionada insistencia de Mulligan en darle un carácter especial a ese día en que los poetas deben beber y festejar algo, es preciso advertir que la fecha en la que transcurre la anécdota de *Ulises* aparece en trece ocasiones, pero sólo en dos de ellas se pueden apreciar de manera explícita el día, el mes y el año: a) cuando Miss Dunne, tras esconder apresuradamente en el cajón de su escritorio un ejemplar de *The Woman in white* de Wilkie Collins, anota la fecha en una hoja;² y b) cuando en la madrugada del 17 Bloom hace la relación de gastos del día anterior, poco antes de tenderse junto a su mujer.³ Otra de las referencias aparece cuando se ventila en el tribunal la causa de un testamento en litigio.⁴ Existe también una mención bastante elocuente, ya que, apoyándose en la teoría del Momento Fecundo de Lessing, Dedalus, tras su encuentro con Bloom, registra la hora exacta y traza la perspectiva de los acontecimientos inmediatos.⁵ Es preciso destacar que esta referencia a Lessing no es gratuita. El autor del *Laocoonte* es esencial a la hora de analizar la poética de Joyce, y así se advierte en las discusiones que en *Retrato del artista adolescente* mantiene Stephen con Donovan, quien afirma: “El *Laocoonte* me interesó mucho cuando lo leí. Claro que es idealista, germánico, ultra-profundo”.⁶ Páginas más adelante el tema vuelve a plantearse en el diálogo con Lynch. Pero hay algo más.



Pasaporte de James Joyce

Aparte del sentido estético, *Laocoonte* ilustra el tema de *Ulises* en el sentido mitológico: Laocoonte intuye que en el Caballo de Madera que los griegos pretenden introducir en Troya se esconde la argucia de Ulises y previene a los ciudadanos, pero los dioses lo castigan enviándole dos enormes serpientes que lo estrangulan junto con sus hijos. Cabe leer esta referencia como un llamado de atención a la astucia de Ulises enfrentada a la lucidez de Laocoonte, en el debate por el control de la ciudad. Y no hay que olvidar que la ciudad es la gran protagonista de *Ulises*.

Ahora bien, ¿qué significa el “momento fecundo” en el contexto de la novela? Ni más ni menos que ese tránsito de instantes significativos, esa coyuntura entre la pesada jornada y las tres horas que aún faltan para que termine el día y que se ven ilustrados por ciertos hechos: la pelea con los soldados ingleses, la larga caminata, la llegada a Eccles Street 7, el ágil intercambio dialéctico y la entrada en la alcoba donde, por fin, a las dos y pico de la madrugada del viernes 17 de junio, Molly, acostada en la posición de Gea Tellus, sanciona la travesía con su río mental.

Las otras referencias se extraen en virtud del cálculo que es preciso hacer, apoyados en los indicios que Joyce ofrece esporádicamente, a saber: la comparación de edades entre Dedalus y Bloom; el año 1904 como dato final de la “secuencia irregular de fechas”; los días que faltan para el solsticio de verano y gracias a lo cual se deduce que el 16 es un jueves; los trece días de demora

¹ “Today the bards must drink and junket. Ireland expects that every man this day will do his duty”, en James Joyce, *Ulysses*, Londres, Penguin Books, 1972; cap. I, p. 22. En castellano se han consultado las siguientes ediciones: *Ulises*, traducción Salas Subirat, Buenos Aires, Editorial Santiago Rueda, 1952. *Ulises*, traducción José María Valverde, Barcelona, Editorial Lumen, 1976. *Ulises ilustrado. Un recorrido visual y literario por la novela del siglo*. Eduardo Arroyo y Julián Ríos, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.

² “Miss Dunne clicked on the keyboard: -16 June 1904”, *Ibid.*, cap. II, p. 228.

³ “Compile the budget for 16 June 1904”, *Ibid.*, cap. III, p. 632.

⁴ “And whereas on the sixteenth day of the month of the oxe-eyed goddess and in the tirad week after the...”, *Ibid.*, cap. II, p. 321.

⁵ “Stephen: Why striking eleven? Proparoxyton. Moment before the next Lessing says...”, *Ibid.*, cap. II, p. 504.

⁶ James Joyce, *Retrato del artista adolescente*, traducción de Dámaso Alonso, Madrid, Alianza Editorial, 1978, cap. V.



"Dear and Dirty Dublin", vista del Dublín de Joyce

en la devolución del libro de Arthur Conan Doyle, *Las cartas Stark-Munro*, a la biblioteca. Existe, sin embargo, un error (que bien podría ser una *boutade*) cuando Bloom, en la madrugada del 17 de junio, comprime entre dos dedos la parte de su cuerpo picada por una abeja dos semanas y tres días antes (23 de mayo de 1904): sumados los diecisiete días al 23 de mayo resulta que la cuenta se detiene el día 9 de junio, razón por la cual faltan ocho días para completar la fecha en cuestión, esto es, el día 17.⁷

En todas las horas que configuran el "Bloomsday" o, como dice Hermann Broch, "la vida cotidiana del mundo", nada excepcional registra la historia de *Ulises* en Dublín y —salvo una guerra y una tragedia fuera de Irlanda— esto lo confirma la relación de hechos que Harry Levin extrae del libro y complementa con otros de diversa procedencia: ese día, por ejemplo, se celebraron en Ascot las carreras de la Copa de Oro; en Nueva York murieron quinientas personas a causa de la explosión del *General Slocum* en el río; el conflicto ruso-japonés sobre Puerto Arturo ocupa la atención de las agencias de prensa; Dublín sigue siendo "el centro de la parálisis"

(así había bautizado Joyce a su "Dear and Dirty Dublin"); hacía buen tiempo, en general, con pronósticos de ligeras lluvias por la noche; la señora Bandman Palmer actuaba en *Leda* en el Teatro Gaiety; en el Queen, la compañía de ópera Elster-Grimes representaba *El lirio de Killarney*; el evangelista yanki Joyce Alexander Dowie estaba a punto de llegar a la ciudad; la casa Clery anunciaba sus rebajas de verano y por las calles deambulaban cinco hombres-sandwich portando las letras HELY'S; en todas partes: bibliotecas y cantinas, iglesias y burdeles, las cosas seguían igual que siempre.⁸ No obstante lo registrado, ese día ocurrió algo que Levin no advierte y es un hecho que Joyce dotó de una simbología extrema al punto de cubrir al jueves 16 de junio de 1904 con una aureola casi fetichista: el encuentro del escritor con la que sería su amante y luego esposa, Nora Barnacle, y que, según Richard Ellmann, tuvo lugar precisamente ese día tras haber incumplido Nora una cita anterior.⁹

A esta plúmbea y casi anodina sucesión de hechos en la vida real es preciso oponer la no más brillante mención

⁸ Cf. Harry Levin, *James Joyce. Introducción crítica*, México, FCE, 1973, pp. 74-75.

⁹ Cf. Richard Ellmann, "Ulysses: short history", apéndice de *Ulysses*, *Ibid.*, p. 706.

⁷ *Ulysses*, *Ibid.*, cap. III, p. 631.

Calle Nassau en Dublín, descrita en *Ulises*

de lo que ocurre en el universo ficticio de *Ulises*: Bloom le sirve el desayuno a su mujer y le entrega la correspondencia. Una de las cartas es del empresario Blazes Boylan, individuo que constituye el amante número veinticinco de los que Molly (diminutivo de Marion Tweedy) ha coleccionado a lo largo de sus dieciséis años de matrimonio con Bloom. Desde hace diez años (1894), tras la muerte de Rudy, el hijo varón de Bloom, éste no ha vuelto a hacer el amor con su mujer dándole de esta forma carta blanca para sus acoplamientos. Los Bloom tienen una hija (Millicent), novia de un amigo de Dedalus, y que ya desde su juventud parece seguir los pasos de su madre. Molly es hija de un militar irlandés radicado en Gibraltar y cuenta en 1904 con treinta y tres años de edad, y destaca sobre todo por haber heredado los encantos de su madre, Lunita Laredo, una hermosa judía española. Bloom (cuyo padre, Rudolf Bloom, nacido Marimach, se suicidó) esgrime un lema personal muy significativo —*Semper Paratus*, o sea siempre a punto, preparado— y que, comparado con la idéntica prestancia que se advierte en *Ulises*, el personaje griego que invoca, redundante paradójicamente en la apocada naturaleza que le otorga Joyce. Para satisfacer sus apetencias eróticas, Bloom se pone a la altura de su mujer, ya que desde tiempo atrás se encuentra *aux mieux* con una tal

Martha Clifford con la que se cartea bajo el seudónimo de Henry Flower. De todas formas, su actitud ante el amor y el sexo es lacónica y brutal, pues todo, según él, se reduce a la relación entre un corcho y una botella.¹⁰

Después del desayuno y de la ratificación de su estoico cornudaje, Bloom va al inodoro, lee un viejo número de *Tibits* y se limpia el trasero con un cuento premiado, *Matcham's Masterstroke*, de Philip Beaufoy. A continuación, asiste al entierro de Dignam y hacia el mediodía acude a su oficina, en el periódico donde trabaja como agente de publicidad. Más tarde almuerza en el bar de Davy Byrne, acude a la biblioteca y alrededor de las cinco tiene un altercado en el bar de Barney Kiernan a causa de la infidelidad de Molly, cuyos favores sacan a relucir algunos parroquianos para provocarlo. Al atardecer, va a la playa y flirtea con la joven Gerty McDowell y luego se dirige al hospital de maternidad a interesarse por el estado de Mrs. Mina Purefoy, una amiga suya que acaba de dar a luz. Allí encuentra a Dedalus y a un grupo de estudiantes borrachos que deciden ir al burdel de Bella Cohen: Bloom los sigue y a las once, tras el incidente con los soldados ingleses, acude en ayuda de Dedalus. A

¹⁰ "Bloom: [Bitterly] Man and Woman, love, what is it? A cork and bottle", *Ibid.*, cap. II, p. 468.



O'Meara's Irish House, Dublín. La estatua del segundo arco-nicho es de Daniel O'Connell

partir de esta hora permanecen juntos, van al número 7 de Eccles Street donde Bloom invita a su joven amigo a instalarse ya que Dedalus, tras una pelea con Mulligan, se ha quedado sin albergue. A través de su conversación y en virtud de los indicios que Joyce ofrece se deduce que Bloom tiene treinta y ocho años y Dedalus veintidós, es decir, la misma edad que el autor tenía en 1904. Es pertinente advertir que todos estos hechos están apoyados en una estética de la fragmentación y que configuran un *puzzle* en el que a la postre sólo se busca instaurar la voluntad soberana de un estilo, idéntico a la quiebra de conciencia de la modernidad y a la dispersión de unos valores que *Ulises* renueva a través de la parodia y la experimentación formal.

II

Personaje judío, trasunto de un arquetipo griego, urbano dublinés, Bloom encarna gracias a la novela de Joyce la vigencia de los ritos y temas de las dos grandes culturas de Occidente y cuyo híbrido contemporáneo él pone en cuestión en este largo día de vagabundeo y rutina. De todos los hechos triviales que suceden durante la jornada el más significativo es, sin lugar a dudas, el encuentro entre Dedalus y Bloom, ya que protagonizan una conciliación henchida de valoraciones ideológicas: Dedalus no sólo es Telémaco que encuentra por

fin un padre (odiaba al borrachín Simón Dedalus, su progenitor real), sino que simboliza también dos aspectos que se articulan. De una parte, se realiza la unión anecdótica entre lo que representa la adolescencia de Dedalus en la novela *Retrato del artista adolescente* y su continuación en *Ulises*. La otra articulación es la aproximación del Artista (Dedalus) al universo del Burgués (Bloom). Cuando Dedalus es golpeado por los soldados, Bloom lo auxilia y en ese momento ve en el joven a su desaparecido hijo Rudy: Ulises *reconoce* a Telémaco, lo lleva a su casa y hasta Molly, con una mezcla de maternalismo y atracción sexual, desea que el joven se quede a vivir con ellos, pero éste declina la invitación y abandona la casa. Significativamente, al final del capítulo v de *Retrato del artista adolescente*, Dedalus, en conversación con su amigo Cranly, jura expresar siempre su libertad, bien sea a través de la vida o el arte, con esas armas que ya le habían dado identidad y carácter al personaje homérico: *silencio, exilio y astucia*. Tras esta declaración de fe, Dedalus decide ir a buscar “la realidad de la experiencia” y a forjar en la fragua de su alma la conciencia increada de su raza.¹¹ No es casual que tras dicho juramento los tres capítulos de la primera parte de *Ulises* le estén reservados y que al final del libro, una vez en contacto con Bloom, la atención vuelva a recaer sobre él: tras su pelea con Mulligan y su renuncia al colegio del señor Deasy, Dedalus orienta su libertad y se enfrenta al mundo sin dudas ni reservas: gracias a la experiencia que extrae de su relación con Bloom (esto es, la larga y mediocre jornada de 1904), el artista se aproxima a la comprensión del burgués.

Diez años más tarde, en 1914, Joyce inicia la redacción de su obra maestra tal como Mulligan lo profetizara en broma la mañana del 16 de junio. Como bien dice Levin, el desplazamiento de lo personal hacia lo épico se ha dado y el artista (Dedalus) se aleja de sí mismo para explorar a fondo el espíritu del burgués (Bloom). Sin embargo, es preciso advertir que, contra lo que sostiene Levin, no fue Thomas Mann quien estableció la relación dialéctica entre el *Künstler* (artista) y el *Bürger* (burgués) sino Goethe, quien registró en el ciclo de su *Wilhelm Meister* las dos categorías que encarnan Dedalus y Bloom, particularmente en la transición que se aprecia entre los años de aprendizaje y los años de peregrinación del héroe dieciochesco.

La relación dialéctica está dada y fácil es trasladar los términos a la situación que vive Dedalus en las dos obras de Joyce: la rebelión antiaristotélica y antiescolástica que sustentaba su formación jesuítica y ese afán por volcarse hacia manifestaciones vitales y artísticas más próximas a

¹¹ “[...] and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race”, en James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Londres, Penguin Books, 1971, cap. v, p. 253.

su temperamento y a su concepción del mundo, evidentes en la declaración de fe que le hizo a Cranly, ya habían sido esbozadas mucho antes.¹² La obvia referencia “elizabethiana” a las canciones de ese gran artista exiliado que fue John Dowland —sucedáneo de la filosofía fantasmal de Aristóteles o Tomás de Aquino— no es gratuita, y prueba de ello es la evocación que a menudo se hace de su arte y experiencia en *Ulises* y en el texto *Giacomo Joyce*, pleno de referencias autobiográficas sobre su época en Trieste, poco antes de la redacción de la novela sobre Dedalus. El proverbial antiaristotelismo de Joyce se hace presente en su poema *El Santo Oficio*, título de por sí bastante elocuente y que, sintomáticamente, está fechado en 1904, año en el que tiene lugar la mayor eclosión de fuerzas, sentimientos, taras y valores de la sociedad burguesa a través de *Ulises*. Se aprecia ya en ese poema una vocación subversiva que culmina con un profundo y abierto desahogo: “Pero estos hombres de los que hablo / me convierten en cloaca de su grupo [...] y así limpio sus tímidos culos / cumpliendo con mi oficio de catarsis”.

Estos tempranos versos señalan perentoriamente una situación básica, a saber: la acumulación, la constitución rutinaria de actos insignificantes que sedimentan la conciencia del burgués, previos a la *catarsis* que en *Ulises* se desencadena, y no casualmente, en el monólogo interior de Molly al final de aquella jornada que constituye la más gigantesca experiencia del lenguaje de la historia de la literatura, salvo, naturalmente, la colosal empresa del *Finnegans Wake*. Tal *catarsis* se da en los dos polos temporales del 16 de junio de 1904: a) por la mañana, en el desahogo fisiológico (“premeditative defecation”) de los intestinos de Bloom y en el desahogo cultural al limpiarse el trasero con un cuento premiado por la sociedad literaria de Dublín; y b) a las dos y pico de la madrugada del día 17, cuando el río mental de Molly corre parejo con el periodo femenino. Con la llegada de la aurora esta Penélope moderna observa cómo al lado de su flujo verbal se precipita su flujo mensual, molesto siempre y cargado de incomodidades, tal como se aprecia en sus protestas contra ese tributo que la mujer paga regularmente, al punto de que lo único que la pobre Molly espera es que al menos en el otro mundo las mujeres no sufran tanto.¹³ Una bien cultivada inclinación de Joyce por el tratamiento y recreación de temas *non sanctos* para el exquisito olfato del burgués, pero cotidianos como todo lo que ocurre el 16 de junio, se centra casi hasta el hostigamiento en la servidumbre cárdena de las



Sylvia Beach con Joyce en la entrada de su librería, Shakespeare & Company, en París

señoras. También a Gerty McDowell, la Nausicaa de la playa de Dublín, Bloom le detecta los sinsabores de su indisposición mensual, aunque lo cierto es que últimamente la joven soporta mejor sus desarreglos gracias a unas cápsulas que dan mejores resultados que las píldoras de la Viuda de Welch, merced a las cuales puede llevar con cierta dignidad “esas pérdidas”.

III

Jornada de escatología y catarsis, de babélica confusión y cuestionamiento implacable, a este día le correspondió sentir “todas las fuerzas anónimas de la época”, a la vez que hacerlas vivenciables y presentes. Según un cálculo de Hermann Broch, en las mil doscientas páginas de la edición original de *Ulises* se registran las dieciséis horas (aunque en realidad suman dieciocho), en forma tal que se estiman setenta y cinco páginas por hora, es decir, más de una página por cada minuto, o sea, aproximadamente, una línea por segundo. Broch ilustra este cálculo con una opinión según la cual la fuerza misma de la novela rebasa el precario tiempo que le es concedido al personaje en su vagabundeo cotidiano: “El estremecimiento que recorre la obra toda relega a un segundo plano lo racional y lo consciente —de lo contrario la obra no hubiera surgido—, pero, al mismo tiempo, está henchida de un profundo pesimismo, de una profunda oposición

¹² “His mind when wearied of its search for the essence of beauty amid the spectral words of Aristotle or Aquinas turned often for its pleasure to the dainty songs of the Elizabethans”, *Ibid.*, p. 176.

¹³ “O this nuisance of a thing I hope they’ll have something better for us in the other world tying ourselves up God help us...”, *Ulysses*, *Ibid.*, cap. III, p. 693.



Iglesia de San Antonio Taumaturgo o el Hacedor de milagros al final del Gran Canal de Trieste

a todas las formas de existencia superficiales y caducas, de una profunda oposición al pensamiento racional, tajante y, no obstante, incapaz de declarar contra el idioma bello y que, sin embargo, ya nada dice; en una palabra, es un estremecimiento hecho de desprecio, de asco a la cultura...”¹⁴

El registro de hechos que Joyce traza en su *Ulises* no se escapa de una valoración naturalista, con lo cual la confrontación con algunos aspectos de la obra de Émile Zola no es gratuita. Dublín, por ejemplo, nada tiene que envidiarle a *Le ventre de Paris* o a las urbes que Zola intenta viviseccionar en su ciclo *Les trois Villes*, aunque la semejanza, sustancialmente, está centrada en el tratamiento que tanto Joyce como Zola otorgan a los aspectos conductistas de sus personajes en relación con la urdimbre de lo cotidiano. No deja de ser curiosa (y al mismo tiempo divertida) la extrema pudibundez bostoniana con que Henry James reprocha la “inmundicia” que respiran las páginas de Zola, el uso corriente de *gros mots* y, en fin, esa vulgaridad “deplorable, democrática y maloliente” del escritor francés, aunque lo verdaderamente significativo de todo esto ocurre cuando James, arrogán-

dose la vocería de la literatura inglesa, sostiene que al menos en este sentido los anglosajones son *aliterarios*, pues son tan desmesuradamente vulgares que es inútil tomarlos en cuenta desde un punto de vista crítico.¹⁵ Salvado el voto del autor inglés (así sea por adopción) frente a lo excrementicio, James fustiga a Zola acusándolo de convertir la naturaleza en una combinación de “letrina y prostíbulo”, combinación que, paradójicamente, es la que priva de punta a punta en la novela de Joyce, el más importante escritor *inglés* desde Shakespeare. Porque letrina es la sesión matinal de Bloom y prostíbulo el salón de Bella Cohen, en donde se encuentran dos de los tres personajes principales al promediar la noche —noche que, según un exégeta, remite a las dos variantes de la *Walpurgisnacht* del *Fausto* goethiano—, aunque también la propia alcoba de Molly se convierte en un concurrido lenocinio, incluso tolerado por el marido. En un ensayo titulado *La posición de Joyce*, Cyril Connolly pasa revista a las diversas actitudes que asumen los críticos y los escritores —dobladados en críticos—, como E.M. Forster, quien escribió: “*Ulises* es un terco intento por cubrir el universo con lodo, una suerte de victorianismo a la inversa, un intento por hacer que la suciedad y la vulgaridad triunfen donde la luz y la dulzura fracasaron, una simplificación del carácter hu-

¹⁴ Hermann Broch, “James Joyce y el presente”, en *Poesía e investigación*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 237. Este mismo ensayo figura también en el volumen de Broch, *Kirsch. Vanguardia y Arte por el Arte*, Barcelona, Tusquets, 1970.

¹⁵ Henry James, *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975, p. 182.



Al fondo desde la izquierda, Iglesia Ortodoxa, el café Tomaseo y el teatro Verdi en Trieste. Al frente, el *Graf Wurmbbrand* en el que Joyce y Nora viajaron de Trieste a Pola en octubre de 1904

mano a favor del Infierno...”. Asimismo, es bien conocido el rechazo de Virginia Woolf hacia *Ulises*, obra que se negó a publicar en Hogarth Press, y a tal actitud parece contestar Connolly en su ensayo: “La señora Woolf, cuyo *Mrs. Dalloway* es en más de un sentido una adaptación femenina para el gusto inglés de una idea del *Ulises*, tiende a hacer que todos sus personajes piensen en el mismo *tempo*. Nos da rebanadas anatómicas; no seres humanos, sino secciones de ellos, que presentan las dudas, las ternuras, las esperanzas a medias y los temores a medias de la mente humana, concebidos todos en el mismo ánimo de discreta desesperación. En cambio Bloom, la señora Bloom, Stephen, y los cíclopes sin nombre son dueños de procesos mentales incomparables entre sí...”. Antes de rechazar el manuscrito y de descalificarlo (lo llamó libro “underbred”, “de clase baja”), Woolf escribió en su *Diario*: “Lo que hago yo, probablemente lo está haciendo mejor Mr. Joyce”, según recuerda José María Valverde en curiosa consonancia con Connolly.

Pero, más allá del dictorio o la alabanza, lo que Joyce hace con el comportamiento y deseo de sus personajes coloca a su obra en un lugar de excepción frente a la pacatería e hipocresía de la sociedad que bulle, acaso demasiado realistamente, en su discurso. Sea como sea, lo cierto es que Bloom se ha erigido en la conciencia de su mundo al extremo de vivir los sucesos diarios de un in-

dividuo que, *malgré lui*, ha devenido arquetipo y que, por ello mismo, resulta ser algo más que una planta en ese jardín de adormideras que vegetan en los cientos de páginas de *Ulises*. No en vano el carácter burgués alcanza a través de esta obra y este personaje una de las más afortunadas representaciones de la situación que vive: su parda apoteosis y su decadencia. En efecto, esta novela constituye uno de los más elevados productos artísticos de una clase que si bien no ve en la obra su apólogo tampoco puede considerarla su agonía. *Ulises* es como el judío Bloom: carece de mensajes, de suyo enojosos, y revierte, consustancialmente, en un temperamento, un rostro diario que es válido para quienes miran críticamente el calendario de la sociedad burguesa. *Ulises* “registra”, mas no toma partido. Expresa un caos, un desorden que es un orden, una forma de vida; obra pasiva, no-violenta, pacifista como su autor, el alcance de su difundida agudeza no puede confundirse por lo tanto con la agresividad. De otra parte, el mismo concepto de objetividad referido a los protagonistas de *Ulises* es tan ambiguo que salta a la vista su total unilateralidad, su dependencia frente a la crisis subjetiva de una época que los sojuzga —“toda época subjetiva es decadente”, había escrito Goethe— y ante la cual son incapaces de trazar un camino, impotencia tanto más ostensible si se advierte en el plano de la realidad objetiva la verdadera situación del hombre, sujeto de la historia en tanto “per-



James Joyce (a la derecha) con sus amigos de la Universidad George Clancy y J. F. Byrne



James Joyce con Giorgio, su hijo



James Joyce con Stephen, su nieto

sonificación de categorías económicas”, y que, mediante la acción, traza las perspectivas de su emancipación definitiva. Pero esto le tiene sin cuidado a Joyce y tal actitud no carece de razón, máxime si recordamos su particular opinión sobre la historia, a la que compara con una pesadilla de la cual es preciso despertar:¹⁶ es Dedalus, el artista, el que así *vive* la historia, patria di-lecta del burgués que la ha conquistado y defendido y que, al menos por ahora, le ha impuesto su rúbrica im-placable. Otra perspectiva no tiene sentido en este libro y la opuesta dirección de caminos se advierte curiosa-mente en un encuentro no pactado en la ciudad de Zurich, ejemplo mayúsculo de la neutralidad: mientras Lenin espera impaciente el tren que lo ha de conducir hacia la estación de Finlandia, primero, y luego hacia el Poder, Joyce prepara no la escritura de una aventura, sino la aventura de una escritura, como dice Ricardou de la novela moderna.

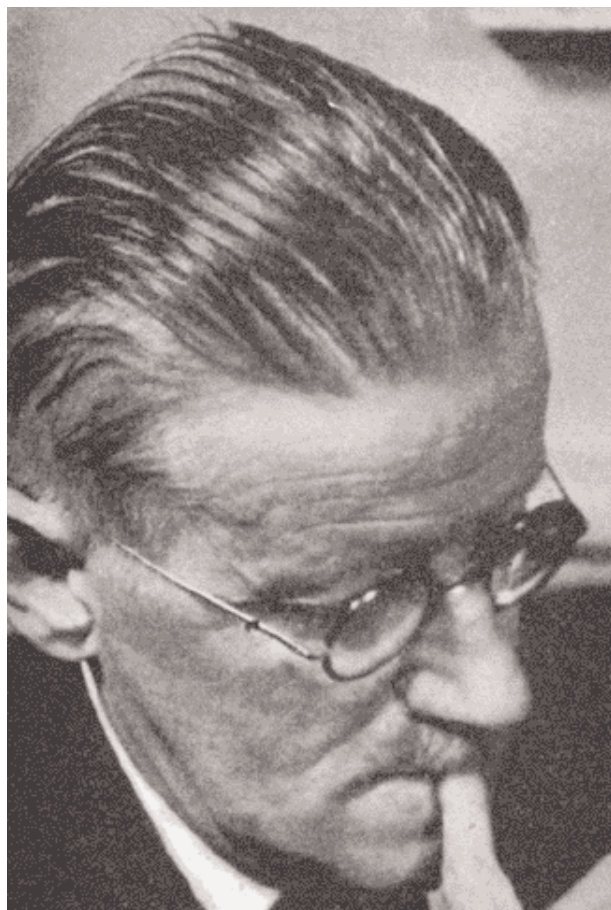
IV

Punto crucial y determinante en *Ulises* es el contrapunto que marca la inclusión del monólogo interior y que sir-

¹⁶ “History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake”; *Ulysses*, *Ibid.*, cap. I, p. 40.

ve para subrayar la eclosión final del Verbo y la sangre en la reflexión de la señora Bloom. Cuestión ardua-mente debatida, el monólogo interior recibió gracias a Joyce una aclaración que fija para siempre su genealo-gía. Valéry Larbaud, el presentador de *Ulises* al público francés, cuenta que conoció parte de la novela a través de los fragmentos publicados por *The Little Review*, de Nueva York, antes de que la edición original se publi-cara en París en 1922, y que lo que más llamó la aten-ción de los lectores fue el monólogo que coronaba la tercera parte del voluminoso libro. Sostiene Larbaud que ya en 1920 Joyce lo había puesto al tanto de la pa-ternidad del monólogo en cuestión, asegurándole que “esta forma ya había sido empleada, y de manera con-continua, en un libro de Edouard Dujardin, publicado en plena época simbolista y casi treinta años anterior a la publicación de *Ulises: Les lauriers sont coupés*”.

Después de leer a Dujardin —amigo íntimo de Mallarmé e introductor de Wagner en el ámbito musi-cal francés a través de su *Revue Wagnerienne*— y cuyo libro Larbaud prologa con un texto entusiasta del que forma parte la cita anteriormente transcrita, no cabe duda de que, en efecto, *Les lauriers sont coupés* consti-tuye una de las “fuentes formales” de *Ulises*. Larbaud, no obstante, se deja llevar por esa manía muy propia de los franceses de patentar hitos precursores y remonta el origen del monólogo interior (o *courant de la conscience*)



James Joyce, ca. 1938

Cartel de la puesta en escena de *Finnegans Wake*

al propio Montaigne y a los poetas Théophile y Malherbe, aunque Harry Levin tampoco se queda atrás y busca los primeros conatos de la *stream of consciousness* en Shakespeare, más concretamente en el monólogo perturbado de Ofelia, aunque basta releer la escena V del acto IV de *Hamlet* para constatar semejante disparate. Gide no es tan presuntuoso y piensa que el monólogo interior se aprecia a plenitud en *La casa de los muertos* de Dostoyevski, pero la relación de antecedentes crece a diario. Lo importante, en realidad, es el reconocimiento que hace el propio Joyce de los méritos de *Les lauriers sont coupés* y el tratamiento que el autor irlandés le dio al método empleado por Dujardin en 1887. Sin embargo, las afinidades, a nuestro parecer, trascienden la simple preocupación técnica y alcanzan incluso ciertos recursos temáticos, como son la superposición de ideas, imágenes y conceptos en una ambientación plenamente lúdica. Escribe Dujardin: “¿Qué relación hay entre el vino y el juego, y entre el juego y las mujeres hermosas? Me parece bien que la gente tenga que ponerse encima de otro para hacer el amor, ¿pero el juego? Este pollo estaba muy bien, los berros fantásticos...”¹⁷

Joyce, en un ensayo escrito cuando sólo contaba dieciséis años de edad, reconocía ya ante las imágenes de

Santa María Novella cómo una de las Siete Ciencias Terrenales, la Retórica, con gran acierto alegórico, aparecía representada como la Verdad reflejada ante un espejo, imagen bastante parecida a la del espejo al borde del camino con que Stendhal definió en cierta ocasión a la novela misma. Lo cierto es que Verdad y Lenguaje —aunque en este caso se aproximen a una brillante tautología—, unidos desde la noche nutricia en que se engendró *Ulises*, no se apartan ya hasta ese día-cero en el que el tránsito cotidiano-universal de Bloom conduce a la literatura moderna a un punto tal de madurez y al mismo tiempo de crisis que ni siquiera la intención creadora del propio Joyce logró prever del todo. En efecto, el día 16 de junio de 1904 —día de Babel en la aciaga conciencia de la sociedad burguesa— recrea ese feliz asombro que ya experimentara Friedrich frente a Wilhelm Meister en la obra homónima de Goethe y que por extensión podemos aplicar a *Ulises*: Dedalus, ante el rutinario deambular de Bloom y todo lo que su peregrinación implica, capta y traslada a la literatura la misma deslumbradora realidad que sorprendió a Saúl cuando sólo era un pastor: salió a buscar las burras de su padre... y se encontró con un reino. ■

¹⁷ Edouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, París, UGE, col. 10-18, 1968, p. 29.

Segundo capítulo de *Mujeres de Babel*, un libro que saldrá próximamente bajo el sello de Taurus en coedición con la UNAM.