

JAMES JOYCE EN SU LABERINTO

Antonio Marichalar

-¿La Muerte? No tiene interés. Lo que, en estos momentos, intriga a París no es la Muerte, ciertamente: es el Monólogo interior

-¿No ha oído hablar de Joyce?

J. Giraudoux. (1924)

Cesa de llover; cae la última gota en la “rue de l’Odéon.” La atmósfera, recién esmerilada, hierve en imperceptible bordonero. De súbito, perforando la gris veladura, desemboca un claror: llega el silencio solemne de un espléndido Rolls. Trae ingrávito el paso y apagado el mirar de cristal de sus faros estupefactos. Como un soplo continuado, se desliza filtrándose, sigiloso, manso. Apenas ocasiona rumor el mullido girar de las ruedas que se van despegando suavemente del húmedo entarugado.

Surcando la calle, al hilo de las casas, avanza el automóvil hasta topar con un banderín que, iniciando un pase desde la fachada, se interpone y le obliga a parar. Se ha detenido frente a una librería en cuyo rótulo dice: “Shakespeare and Company.” De la cartela perpendicular cuelga, estilizada, la arbitraria silueta del viejo Will.

Con un sordo ronquido se aquieta el coche. Cede una portezuela, y en el abuhardillado interior, se rebulle un vago aroma de pieles, de perlas, de mujer... A poco asoma la comba de un collar y oscila levemente sobre el abismo de la acera. Rozando la perla máxima, se aventura, asimismo, un pie —es de la duquesa más elegante de París.

La mano en la vidriera: trémolo de cristales; conmoción. A su encuentro irrumpen una colegiala, destacada por la librería —botas de lazada, cuello vuelto, chalina, melena griffon. Es una capitana: en los anaqueles los tomos rígidos, alineados, aptos, obedecen a su voz.

Hablan las dos mujeres, y un libro —era fatal— da un paso al frente. La dama se lo lleva como un trofeo. ¿No venía a buscar lo que le han ofrecido precisamente?

Vuelta al coche, apretando su tesoro. Las prestigiosas J. J. que justifican en el ejemplar la tirada del libro, corresponden exactamente a esas R. R. que ostenta en el frontón resplandeciente el automóvil raptor. James Joyce: Rolls Royce.

Vámonos. El “chauffeur” se hinca la gorra negra que termina en un pico, como las chaquetillas de Eton. Zarpa el Rolls. Ya se va, suspendido en la niebla, desplazando silencio —y remangando al pasar la imperturbable estela de su propio rumor.

“Los lores —cuenta la tradición— vendían sus tierras para comprar *Ulysses*, y estudiante hubo que pasó cuatro días en cama y sin poder comer, para poder adquirirlo...” Y esto sucedía en los tiempos fabulosos que corremos, en aquellos felices días que han visto circular los raros ejemplares de ese libro que escribiera James Joyce, autor irlandés, contemporáneo nuestro, y más conocido por su turbia leyenda que por su clara labor. Cierto que la leyenda también es labor, y esencialmente propia cuando en su gestación —y este es el caso presente— no interviene el sujeto artista o “hacedor,” sino que, laborando en la sombra durante largos años —en el *Ulysses* ha trabajado quince— se abstiene de toda propaganda hecha a su propio favor. No. La boga de Joyce no obedece a la eventual predilección dispensada por un público tornadizo, esnob. Algo más le anda en torno y justifica nuestra atención. Precisa reconocer que al nacimiento del renombre de Joyce concurrieron de consuno: el Escándalo, la Moda y la Crítica —y no es acaso ésta la que ha tenido menor intervención. No hace falta advertir que se trata de una crítica prestigiosa y certera, que merece tal nombre, y tal trascendencia, y que viene a ser tan eficaz, a este respecto, que hoy no sorprende leer, como de hecho se lee, el nombre de nuestro autor formando parte de una sarta de “faros” supremos, en esta forma: “Calderón, Shakespeare, Dante, Goethe y Joyce” —y al pie una firma solvente.

Es curioso observar cómo la crítica más cauta, más sobria, ha desenfundado, en honor de James Joyce, los dorados tópicos que guardaba en sus cofres. Así Havelock Ellis, en *The Dance of Life*, dice que Joyce “marca una fecha en la Historia de la literatura británica,” y Middleton Murry afirma que “*À la recherche du temps perdu* y *Ulysses* son los dos inestimables documentos en que se recoge el final de nuestra civilización.” Vemos, pues, que Joyce obtiene por dondequiera, como Proust, honores superlativos. Su obra es un eslabón que separa y enlaza dos

generaciones literarias; y él, entre los jóvenes, es “el mayor.” Con razón asegura T. S. Eliot que “esta obra cierra un ciclo de la literatura inglesa, pero abre otro nuevo a su vez.” Irrita, no poco, y previene contra él, esta superación en el aplauso, porque nos resistimos, naturalmente, a ver en un escritor contemporáneo (tal es el caso de Anatole France) esa absoluta predestinación que intenta designarle como el representante indudable de nuestra época en la Historia de la Literatura Universal: “Si de todos los escritores contemporáneos uno sólo hubiera de pasar a la posteridad, sería Joyce,” declaraba no ha mucho, Valery Larbaud, que ha sido su más ferviente descubridor y biógrafo.

Tamaños elogios ¿no arriesgarían, sin duda, la decepción del lector si no estuviera la obra de Joyce dispuesta responder plenamente? Acerquémonos, pues agua tan bendecida algo debe de tener. Mas antes de abrir sus obras, solventemos una previa cuestión: el pretendido escándalo que las acompañaba y que de no haber ido unido a una gran probidad literaria, hubiera producido grave perjuicio a este autor. Aprobados a la obra de Joyce, abordemos el misterio que se hace en torno suyo, refiriendo el proceso de dicha producción.

En general, no hay escritor más recatado que el escritor inglés; frecuentemente le oculta su propia obra. Muchos son los que no firman sus trabajos o lo hacen con un seudónimo, o con unas iniciales, que, a las veces, lo son a su vez del seudónimo —batiendo así el campeonato del pudor profesional. El discreto lector suple a su vez dicho recato, extremando su atención para retener esa cifra, esa inicial que coronará la fama —y hasta la popularidad quizá. Así, V. es bien conocido como crítico, y como excelente poetisa H. D.

El misterio, en el caso de Joyce, se ha hecho en sentido inverso: su nombre es muy conocido; su obra no. Tan peregrinas han sido las circunstancias que siguieron a la publicación de sus escasos libros, y tan perseguidos fueron éstos, que durante mucho tiempo, pretender encontrarlos era pueril empeño. Recordemos algunos detalles de su eclosión.

Había publicado James Joyce un pequeño volumen de poemas, *Chamber Music* (1907),¹ que le incorporaban al grupo imagista, y con los cuales abría, y por el momento cerraba, su veta lírica —sin más trascendencia que el gusto conservado en lo sucesivo de intercalar en sus prosas versos y canciones—, y dedicaba de lleno su actividad literaria a escribir unos pequeños ensayos de tipo narrativo que pronto llegaron a constituir un tomo dispuesto para la edición. Pero un obstáculo había de retrasarla. Todo editor que leía el manuscrito, se negaba a imprimirlo. La razón era la siguiente: había en esa serie de *tipos de Dublín* no pocos que serían reconocidos inmediatamente, por cuanto el autor conservaba sus nombres y domi-

1 *Música de cámara.*

cilios verdaderos. Además, el desenfado con que eran tratadas algunas escenas, y principalmente la libertad de que hacía alarde Joyce en el relato de ciertos detalles referentes a la vida privada de Eduardo VII, hacían retroceder a los editores temerosos del escándalo y de la confiscación. Ante tales objeciones, James Joyce tomó por el camino real: envió el manuscrito a Palacio, exponiendo sus dudas, y pidiendo una contestación. Pero el rigor protocolario se la negó. Por fin, un editor, previas determinadas garantías, se lanza a imprimir... y el mismo día en que termina la tirada, recibe la visita de un misterioso desconocido que compra la edición íntegra y la quema allí mismo, salvando únicamente un ejemplar para remitirlo al autor. ¿Quién era aquel ignoto adquirente? No se sabe; no se ha sabido nunca, pero se debe sospechar, sin miedo a error, que un “impulso soberano” le movió.

Pasa el tiempo, y, en 1914, aparece esta colección de cuentos, editada en Londres, con el título de *Dubliners*.² Más tarde, empieza a publicarse *A Portrait of the Artist as a Young Man*³ en una revista muy selecta, *The Egoist*, como la novela de Meredith. —Pero dejemos a un lado esa obra, para tomarla luego, y sigamos enumerando: *Exiles*,⁴ drama en tres actos que se representó en Munich, y finalmente *Ulysses*,⁵ obra a la que el puritanismo americano ha perseguido tenazmente. Las denuncias obligaron a suspender por cuatro veces la *Little Review*, que había iniciado (1918) su publicación en los Estados Unidos, y a que James Joyce compareciera ante los Tribunales, defendido por el célebre protector del arte irlandés moderno, John Quinn, que acaba de fallecer en New York. En vista de los obstáculos, *Ulysses* no aparece como libro hasta que se imprime en París (1922) bajo el signo de “Shakespeare and Company” y merced a la decisión de la arriscada librería Miss Sylvia Beach.

¿Qué es lo que, con tan acerbo empeño, se perseguía en las obras de Joyce? No era desde luego la liviandad, ni la licencia. Tales cosas están ausentes de sus libros, y equivocado andaría quien fuese a buscar en ellos distracción pecaminosa y ligera. Sabido es que las buenas novelas no se escriben para los habituales “lectores de novelas,” y las de este autor son tan arduas y tan densas de lectura que sólo pueden permanecer en las manos de aquéllos que tengan bien probada su afición a cuestiones filosóficas y literarias. Lo que en ellas puede considerarse como materia de escándalo es lo mismo que se busca sin reparo, en una obra de medicina, y con un fin puramente científico. La crudeza de expresión y el afán de transcribir, a veces, la realidad con un verismo absoluto, es lo que ha ocasionado estas persecuciones contra Joyce —y hasta más de un perjuicio, porque ha dado motivo

2 Se prepara una versión francesa: *Gens de Dublin*.

3 *Retrato del artista de joven*, y *Dédalus* (1924), en la traducción francesa de Ludmila Savitzky. Hay una traducción sueca, y, en preparación, una española.

4 Se hizo una versión italiana.

5 Se han traducido algunos fragmentos en la revista *Commerce*. (París, 1924.)

también a que se supusiera que Joyce era, como George Moore, un epígono naturalista, eco rezagado de Médan. Sin embargo, su realismo —y ponemos la palabra de una manera interina, para sobre ella volver— no tiene otro origen que el empeño de aportar a la creación artística, elementos que, por su rigurosa autenticidad, posean ese valor documental que la sensibilidad moderna necesita; y para conseguirlo, elimina toda clase de trabas —sean o no de carácter convencional. Pletóricas de expresiones y de intuiciones sobremanera directas, las obras de los clásicos griegos e ingleses —y especialmente algunas como *La Odisea*, *Troilo* y *Cresida*— son las que nos ofrecen las verdaderas fuentes del arte de este escritor. Ellas y —al decir de Larbaud— las de nuestros casuistas españoles Sánchez y Escobar.

Esto último explicará quizás el hecho insólito de que, mientras los libros de Joyce eran denunciados por las sociedades moralizadoras de Norteamérica, recibían inteligente acogida por parte de los representantes de la ortodoxia católica de su país;⁶ y, en tanto el puritanismo hugonote le tacha de escritor pornográfico, se ve tratado de “jesuita” por sus compañeros, y hasta por él mismo cuando intenta retratarse en sus obras.

De vieja cepa irlandesa, nace James Joyce en Dublín (1882). Siendo aún muy niño, se encuentra internado en un colegio religioso, en el cual ha de recibir sólida instrucción que le haga especialmente versado en lenguas muertas, en filología griega y escolástica, etc., y acatador de los elementos esenciales de su tradición. Pero apenas hecho hombre, el autor de *Exiles* evidencia su vocación de expatriado. Deja el ambiente opresor de su tierra, y se aventura en un laborioso vagar. Será el asiduo cliente de las bibliotecas públicas en Roma, en Trieste, en Zurich, en París, y acaso en Madrid, donde accidentalmente reside. Humanista exclaustro, ahonda en sus habituales estudios de teología, de medicina, de literatura, y se entrega de lleno a su propia y prolija labor. En toda su obra se reflejará siempre esa preocupación religiosa que, como a buen irlandés, le obsede, y esos ecos de su prístina enseñanza, manifestados en la elección de los temas y en el gusto por las citas en griego y en latín...

Pero tomemos ahora ese libro que antes dejamos apartado: *A Portrait of the Artist as a Young Man*, y hallaremos el más auténtico retrato de la definitiva adolescencia en que se formó este escritor. He aquí un libro, tan autobiográfico como puede serlo una obra integrada por elementos creados y recordados, y he aquí, en él, un protagonista, Stephen Dédalus, trasunto del autor. Minuciosamente va trazando James Joyce esta sutil autorecreación. ¿Cómo se nos muestra? En ese desaliñado tránsito, en el cual el espíritu infantil aterido, medroso, recelando por don-

6 Hace notar un biógrafo veraz, que el mejor artículo de crítica con que fue saludado el *Portrait...* apareció en una revista inspirada por el clero irlandés: *Dublin Review*.

dequiera una hostilidad y una incomprensión plena, se enconcha en su propia desazón, y guarda para sí las pueriles angustias de su avidez incipiente que han de ejercer influencia en su dolorosa formación.

El cuerpo y el espíritu, realizan, a estirones, su crecimiento, y el niño experimenta en la edad “ingrata” (!) esos decisivos terrores, esas inquietudes tan serias, que contribuyen a conturbar su existencia y a sumirle en un laberinto, cuya solución resulta inaccesible para los medios de que él dispone.

Todo esto comprobamos en el pequeño Stephen Dédalus, que Joyce nos presenta, y en el que encarna un espíritu anhelante, cuya capacidad sensitiva supera, y rebasa con mucho, a sus embrionarias posibilidades de comprensión. Vemos a este niño, misántropo y taciturno, discurrir azarosamente por los ámbitos arrecidos de un colegio; y —pasando páginas— percibimos cómo se aísla y se cobija en sí mismo, este espíritu propicio a la reflexión y al soliloquio, para, desde allí, descubrir la existencia al través de una sensibilidad empañada, adusta, pero fina y sobremanera quebradiza —como los enturbiados cristales de sus tristes gafitas de colegial.

A pesar de que retrata la vida en un colegio religioso, no se parece este libro a tantos otros con los que le enlaza quizá una falsa apariencia de ambiente o de lugar. El propósito aquí es distinto, y el autor, limitándose a exponer —muestra pero no demuestra— evita cualquier argumentación que le interpondría, a él, entre la obra y el lector.

Inútil es buscar en la literatura hermanos espirituales de Stephen —aunque los hallaríamos fácilmente en casi todos los libros de “Memorias.” Uno hay, empero, que se le acerca más: Arcadio, *el Adolescente* de Dostoiewsky, que abrumado por su infancia en la pensión Touchard anhela, sobre todo, “la libertad personal.” Pero la humillación que hizo a Arcadio Dolgoruky egoísta, impele a Dédalus —todo niño es un humillado— hacia el Arte. Stephen, ensimismado, se busca con ardor hasta encontrar las aptitudes que alberga para el vuelo estético. Pero, con razón se ha dicho que quien busca, corre el grave riesgo de encontrarse, y Stephen, sacrificando al hombre para descubrir al artista, perpetra —como todo colegial de la vida— su correspondiente conato de evasión.

Así termina una adolescencia, laboriosamente desarrollada a lo largo de copiosas páginas. En la última, un artista decidido a vivir “un destierro voluntario” emprende el vuelo invocando la asistencia de los artífices y artesanos que fueron en su patria. ¿Damos a Dédalus por perdido para siempre? Su inquietud espiritual no será ya sino una preocupación técnica.

Stephen Dédalus, perdidizo, reaparece en la obra siguiente de Joyce, en *Ulysses*, y aunque en ella juega el papel de Telémaco y continúa encubriendo al autor, cede el lugar preferente a un nuevo personaje que seduce y refleja más

cabalmente a James Joyce: el propio Ulysses que aquí dice llamarse L. Bloom. Una difícil trama, hábilmente entreverada de claves y símbolos, se teje en torno a este carácter principal, y en ella trasciende, de manera hartó alambicada, *La Odisea* del auténtico Ulises. El que ahora nos presenta Joyce, viene vestido de americana —como vestían jubón o malla sus representaciones de otras épocas—, y su odisea se reduce a una jornada, es decir, a un día de su vida en Dublín. James Joyce, exponiendo minuciosamente el arbitrario detalle de su existencia cotidiana, nos invita a seguirle y a no perder el hilo en la compleja labor.

Pero seguir a Bloom resulta fatigoso, precisamente por la lentitud de su marcha. Toda la acción de esta enorme novela tiene lugar en unas horas: de ocho de la mañana a las tres de la madrugada.

¿Se ha llevado alguna vez el ritmo de una acción más despacio? Acudan los ejemplos extraordinarios: Proust, con su devanar —que no es grande, sino desmesurado— recuperando, uno a uno, los segundos rápidamente malgastados; el primer tomo del *Oblomov* de Goncharof, integrado por las divagaciones que ocurren al protagonista desde que se despierta hasta que decide levantarse al poco rato; *Rahab*, la interesante novela de Waldo Frank, en quien las técnicas de Joyce han dejado huellas evidentes, y, por último: *5.000*, el reciente libro de Dominique Braga, donde la acción es muy lenta y transcurre sin embargo a la carrera, porque se trata de registrar todas las cosas que pasan por la cabeza de un corredor en el tiempo que dura una carrera de 5.000 metros.

Irrompe aquí una cuestión interesante. Evidentemente, nosotros apreciamos distintas duraciones del tiempo, bien transcurra éste en la música, en el sueño, en la literatura, en el horario vital. Aplicándonos al escritor, observaremos que, en general, propende al aceleramiento, y cuando, por acaso, acomoda una acción a idéntico ritmo que el fluir natural, el lector recibe una impresión de extraordinaria lentitud, pues invierte en la lectura un tiempo análogo al que la obra —o el trozo de ella— emplearía realmente en suceder. Entonces, tropezamos con el “trozo de vida,” —arrancado, transportado, no imitado, de la realidad—, con la pieza auténtica y documental.

El Arte no es una falsificación sino una equivalencia, y estos trozos de la realidad misma, con que aparece frecuentemente amojonado, constituyen las verdaderas piedras de toque que sirven para señalar los límites de lo que en realidad es arte y de lo que es arte en realidad. Hay fragmentos en *Ulysses*, y en *A Portrait...* (los ejercicios espirituales, por ejemplo) que desalojan un tiempo idéntico al que ocupan en la existencia real y además conservan su misma naturaleza.

Ahora bien, en el libro de Dédalus no hay transcurso porque no hay propiamente acción. Es un retrato —ya lo hemos dicho— y el autor no narra, sino que dibuja una presencia prolongada: una intensificación. El progreso es principalmen-

te psicológico; asistimos al desarrollo de un individuo, pero no al de una trama. “Los niños no tienen pasado ni porvenir: viven en el presente,” decía Labruyère.

Otra cosa será cuando el pintor se enfrente con Bloom que ya es un hombre: a más rápida “pose”, mayor atención —pues cuanto más aprisa discurre el personaje, más abundante y más prolija resultará la enumeración en que se trate de acopiar todo lo percibido y anotado en su monólogo interior.

Estamos ante el “monólogo interior”: su más discutida aportación —si es que Joyce lo aportó.

Resulta que un francés lo tomó de un inglés, que a su vez lo había tomado de un francés —y la tradición queda en Francia. El propio Joyce ha declarado a su seguidor Larbaud, que él se había inspirado en una novela de E. Dujardin titulada *Les lauriers sont coupés* (1887) que se publicó en pleno período simbolista y pasó casi inadvertida de sus contemporáneos, los cuales no supieron ver en su audacia sino una confesión más, —más desordenada que las otras quizá. Sin embargo, Remy de Gourmont observó, a este propósito, que “de haberse redactado así *La Educación Sentimental* hubiera hecho falta un centenar de tomos”; y hoy, que tanto se cita Flaubert con motivo de Joyce, es bien recordar esta sutil profecía del crítico de *Les Masques*.

Invocando otros precedente a esta forma literaria, se han citado los nombres más diversos: Montaigne y Poe, Dostoiewsky y Browning, los místicos y hasta los expresionistas alemanes. Precisa reconocer que si tomamos las declaraciones entrecortadas y confusas de algunos personajes de Browning, el *El anillo y el libro* (Pompilia, Guido) o *Sludge el medium*, hallaremos en su “monólogo dramático,” vivo parentesco con este nuevo “monólogo interior.” Lo mismo ocurre con el acervo ruso y, en general, con la obra de todo escritor que, habiéndose sorprendido “hablando solo,” haya transcrito fielmente este soliloquio que en el momento de producirse no suponía la presencia de auditor alguno. Podemos afirmar, sin asomo de ironía, que quienes hasta ahora se manifestaron en forma de “monólogo interior” lo hicieron “sin saberlo,” o, a lo menos, sin conocer los límites y la trascendencia que la dicha forma implica.

Por nuestra parte, en alguna ocasión, y hablando de las posibles analogías que con formas anteriores ofrece ésta que hoy se nos propone (integrada de sugerencias, evocaciones, percepciones y asociaciones de ideas, de sentimientos, etc.), hemos indicado la semejanza que tienen con los protocolos de introspección redactados en los ejercicios de psicología experimental.

Hay quizás una cosa que previene y despista cuando se trata del “monólogo interior”: su nombre mismo que es, acaso, inexacto y provisional. Quien ateniéndose a la letra de las palabras: gótico, impresionista, cubista, etc., quiera desentrañar su espíritu, cometerá un error. Igual acontece con la que nos ocupa. Si presta-

mos atención a un soliloquio de esta clase, pronto percibiremos, en el manso fluir de su curso, un nutrido y confuso clamoreo causado por la pluralidad de voces que se alzan por dondequiera, y que aunque en conjunto formen una sola, hacen conocer la existencia de un tupido trenzado de cruces y contactos en apresurada sucesión. Esto explica asimismo el hecho de que en el monólogo interior pase la narración de una persona a otra, sin salir del autor —como sucede en aquella vieja balada inglesa (que comienza en primera persona para terminar en tercera) titulada *Turpin Hero*, y en la cual debemos encontrar el más auténtico precedente al monólogo interior, ya que la dicha poesía aparece citada por el propio Stephen Dédalus en su disertación acerca de las reglas estéticas de Santo Tomás y las derivaciones a que estas dan lugar.

En esta caudalosa teoría, de elementos, que desfilan acompasadamente y como a flor de conciencia, atisbaremos la más inesperada elaboración del pensamiento prístino, natural. Vigilar ese descuidado duermevela equivale a instalarse en los más hondos y remotos manantiales y sorprender su espontánea integración al fluir general.

La dificultad está en valorar estéticamente estos genuinos materiales —harto bravíos. Observándolos solemos tropezar con una crudeza preliteraria debida a que el poeta (hacedor) no hace, sino que simplemente se siente en ellos sentir. En tales momentos pisamos los linderos de la ciencia y del arte. El Proust de *Mes réveils*, por ejemplo, bucea en los confines de la vigilia y el sueño, y al transcribir el resultado de su análisis, aporta un documento que tiene un doble interés: científico y literario. Así también Joyce cuando, en las últimas páginas de *Ulysses*, relata el despertar de Molly Bloom, en un monólogo interior, incoherente, que pudiera titularse —a ejemplo del *Viéndola dormir* proustiano— *Escuchándola dormir*.

Acerquémonos, pues, con el paso quedo y el oído atento; dice así: "...el cuarto qué hora no de este mundo me figuro que se levantan en este momento en China peinan sus coletas para todo el día bueno pronto oiremos a las hermanas tocar el ángelus no tienen a nadie que venga a perturbar su sueño si no es un cura o dós para su oficio nocturno el despertar de la gente de aquí alado con su cacareo que hace estallar la cabeza vamos a ver si pudiera volver a dormir 1 2 3 4 5 qué es esa especie de flor que han inventado como las estrellas el papel de tapicería de la calle Lombard era más bonito el delantal que me ha dado era una cosa sola que me lo he puesto dos veces nadamás lo que debía hacer es bajar esta lámpara intentar otra vez para poder levantarme temprano iré a casa de los Lambes allí cerca de Findlaters y haré que nos envíen algunas flores para colocar en la casa si lo trae mañana quiero decir hoy no no el viernes es un mal día quiero arreglar la casa llena de polvo mientras duermo y podemos tocar y fumar puedo acompañar a ley primero hace falta que limpie las teclas con leche qué llevaré llevaré una rosa blanca o esos pasteles de casa de Liptons me gusta el olor de una tienda grande y buena a quince perras la libra o los otros con cerezas dentro a 22 perras las dos libras naturalmente una

bonita planta para poner en medio de la mesa la encontraría más barata en casa de vamos donde he visto yo aver eso hace poco me gustan las flores me gustaría que toda la casa nadase en rosas..." "y los que dicen que no hay Dios yo no daría niesto por toda su ciencia por qué no se ponen a crear alguna cosa les he preguntado yo algunas veces los ateos o como quieran llamarse que empiezan por ir a que les quiten la grasa y en seguida llaman al curagritos cuando se mueren y por qué por qué porque tienen miedo del infierno por culpa de su mala conciencia ay si que bien los conozco quien ha sido la primera persona en el universo que que antes no hubiera nadie lo ha hecho todo que ah eso no lo saben ni yo tampoco iya podía segun eso impedir que saliera mañana por la mañana el sol brilla por tí me dijo el día que él y yo estábamos echados en los rhododendros en el cabo de Howth con su traje gris y un sombrero de paja el día que le hice que se me declarase le había dado yo... etc."

En la traducción se pierden los verdaderos enlaces de las palabras y los cambios de pensamiento motivados, en el sueño, por analogías de vocablos. Puede verse, empero, la trascendencia de esta aportación, a la literatura, de elementos oníricos, que otros apreciaron antes que Joyce (Jean Paul y Hebbel, especialmente,) aunque sin tanta eficacia y acierto.

A veces emplea una técnica formada por preguntas y respuestas, haciendo en éstas alarde de un raro virtuosismo. Así, para explicar la relación que existe entre las respectivas edades de dos personajes, contesta: "16 años antes, en el año 1888, cuando Bloom tenía la edad actual de Stephen, éste tenía 6 años. 16 años después, en 1920, cuando Stephen tuviese la edad actual de Bloom, éste tendría 54 años. En 1936, cuando Bloom tuviese 70 años y Stephen 54, su edad, inicialmente en la relación de 16 a 0, sería como 17 y 1/2 a 13 y 1/2, aumentando la proporción y disminuyendo la diferencia, según que fuesen añadidos futuros años arbitrarios, pues si la proporción que existía en 1883 hubiera continuado inmutable, y suponiendo que fuese posible, hasta el actual de 1904, cuando Stephen tenía 22 años, Bloom tendría 374, y en 1920, cuando Stephen tuviese 38 años, que son los que Bloom tenía actualmente, Bloom tendría 646 años; por otra parte, en 1952, cuando Stephen hubiese alcanzado el máximo de edad postdiluviana de 70 años, Bloom, habiendo vivido 1.190 años y habiendo nacido en el año 714, hubiera sobrepasado en 221 años el máximo de edad antediluviana, la edad de Matusalén, 969 años, en tanto que si Stephen hubiera continuado viviendo hasta que hubiese alcanzado esa edad en el año 3072 después de J. C., Bloom hubiera necesitado vivir 83.300 años, habiendo tenido que nacer en el año 81.396, antes de J. C."

Tales originalidades abundan en Joyce. En *Ulysses* se buscan, y se enumeran de continuo, detalles (con motivo del agua, v. gr.) analogías (entre la mujer y la luna) y se realizan complicadísimos juegos de palabras —intraducibles en su mayoría—. Citemos alguno:

"Simbad el Marino y Timbad el Tarino y Yimbad el Yarino y Whinbad el

Wharino y Nimbad el Narino y Fimbad el Farino y Bimbad el Barino y Pimbad el Parino y Mimbad el Malino y Uimbad el Uarino y Rimbad el Rarino y Dimbad el Karino y Kimbad el Carino y Cimbad el Jarino y Ximbad el Sarino.”

Pero, jugando con las palabras, se juega con las ideas al mismo tiempo —y hénos aquí en los campos del superrealismo y de “dadá”—. El juego, pesado y grave, de esa rara mentalidad británica, tiene concomitancias singulares con las recientes inquietudes del espíritu moderno francés.

El superrealismo, que nace ahora, y, rasgado por el cisma, lanza su credo en un griterío, proclama la necesidad de acoger todos aquellos elementos capaces de representar el subconsciente revelado en el sueño. Bien venido sea. Su letra tiene precedentes en Apollinaire; su espíritu en Freud. Pero también en Joyce, aplicado, de tiempo atrás, a fomentar y vigilar en sus ensayos dichos elementos. Claro que en su arte, y por obra del mismo, sufren, más tarde, vigorosa transformación; y en Joyce —como en Valéry— aparece unido lo más prístino a lo más alambicado. Para estos artífices no pasa de ser un primer momento aquello que para los superrealistas o hiperrealistas es ya definitivo: el documento vivo —muerto, mejor dicho. Arriesgar, luego, esa inspiración en azaroso juego, constituirá la obra de arte: crear es sacrificarse. “Es sólo arte: lo espontáneo, sometido a lo consciente,” define Juan Ramón Jiménez.

Si aproximamos —y separamos después— a Joyce de los jóvenes superrealistas, es para borrar el rótulo de “naturalismo” que pesa sobre su producción, para comprender bien estas palabras de Dédalus, que cierran *A Portrait...*, y determinan su marcha encaminada a buscar “la realidad de la experiencia y modelar en la forja de mi alma la conciencia increada de mi raza.” Y ahora, digamos algo del molde y de la raza.

¿Qué es lo que, como empapado manto, ciñe la fervorosa adolescencia de Stephen Dédalus? Una edificación; un orden laberíntico, barroco —“voluntad hecha de piedra” de estilo jesuítico—. En su interior se agita un espíritu —demasiado tierno para no modelarse a la acción del ambiente; demasiado bronco para moldearse amoldándose a él. La presión misma contribuye quizá a dispararle; su tenacidad le determina. Este rebelde, sin embargo, es un predispuerto. Si analizamos, de cerca, la traza de ese espíritu, durante sus crisis de colegial, advertiremos, en las estrías de su cerebro en formación, la planta de un arduo laberinto íntimo —del laberinto de Dédalus, naturalmente.

Ahora bien, un laberinto no es una maraña ni un enredo, sino una perfecta arquitectura: un trazado difícil, cuyo único fin consiste en dar con una salida precisamente. No es pues, un encierro, sino un plan de evasión más bien. Como carece de puertas, es imposible guardarse en él, permanecer. Hay que escapar, por tanto; hay que salir; eso sí, difícilmente. Su objeto es la libertad; sólo que exige merecimientos.

Todo esto, que se aprecia desde alto y desde lejos, no es para quien se halle sumido en su geometría sino zozobra y confusión. En el laberinto de Creta

—claro, deslumbrante, alabastrino— se pierde su propio autor. Para salir de parejo trance, la sabiduría clásica legó dos claves: el hilo conductor de la mujer enamorada (Ariadna) o el artificio del arte construyéndose alas (Dédalo) y arriesgando el fatal castigo a su pretensión (Ícaro). A pesar del peligro, desde entonces, una y otra vez, se renueva este alarde con esperanzado ardor. —“Hay caídas —se piensa sin duda como en *Cimbelino*— que sólo preparan una elevación.”

Ved a Stephen Dédalus, monstruo de su laberinto, agitarse en la angustia de su propia turbación, queriendo rebasar los imprecisos límites de su existencia. Su misma timidez le impedirá alcanzar a la deliciosa figura femenina que vislumbra extasiado. Busca entonces la salvación en los recursos que le ofrece su propio temperamento de artista. El artificio de unas alas, piensa, le remontaría sobre esta prisión. Pero es en vano. Cuando pretende libertarse, la fe le falla, le falta la Gracia, y cae violentamente en la Naturaleza y en el oficio después.

Hombre de carne y hueso, para desprenderse y volar sobre la tierra, le niega ingravidez su propia miseria: la tierra misma de que está hecho. No tiene fuerzas para encontrar, es decir, para buscar. *Dédalus* termina con una invitación al viaje —que es la engañosa solución de todo aquel que alberga un descontento, profundamente místico, y cree hallar una ruta definitiva, permanente, en lo efímero y en lo provisional. En las últimas palabras del libro, Stephen ha dejado de invocar a Dios e invoca al artesano primitivo de su oficio —remoto y popular—, como a un santo patrón. Se emancipa de un dogma, para servir a la más rigurosa disciplina; y no acalla su íntimo torcedor. La vocación de Joyce es artística, pero su preocupación es principalmente religiosa. Lo que le oprime en Irlanda, no es el hábito, sino la piel.

Es posible que este hondo anhelo nos explique asimismo la boga de que goza actualmente la obra.

A los largos años de persecución y de oscuridad⁷ suceden hoy momentos de inaudito predicamento.

¿A qué obedece este favor, hallado en los cenáculos más selectos? El drama de Dédalus es el esfuerzo de un espíritu obstinado en sobrepasarse, en superar los límites que le imponen su nacimiento, su educación, su nacionalidad. Propónese, para conseguirlo, un tipo ideal, y —al amor del arte— tiende hacia él. Pues bien; ¿no es cosa parecida al esnobismo?

“Dios hizo el mundo y con él a los esnobs,” refiere Thackeray, su más autorizado cronista. No maldeciremos nosotros del esnob. Al contrario. Su admiración, aunque supersticiosa, está llena de hondo fervor. Sólo se adora aquello que se considera muy remoto o inaccesible. Así hace el esnob. Parece que deberían seducirle

7 Mr. Gorman publica un libro sobre los cuarenta primeros años de la vida de Joyce.

los aciertos exactos de “petit-maitre” a la moda: del petimetre (p.e. Cocteau). Nada de eso. Le atrae, por el contrario, lo inabarcable, lo monstruoso: Dostoiewsky, Joyce, Proust.

Pero si “esnobismo” se nos antoja palabra desacreditada, pongamos en su lugar “bovarismo,” la fórmula de Gautier, y la idea ganará en justeza, quizás. Los personajes de *Bouvard et Pécuchet*, de *L'éducation sentimentale*, etc., son unos seres ilusos que fracasan por no alcanzar la imagen exaltada que de sí mismos han concebido. Y en esto —más que en la técnica— se asemeja Joyce a Flaubert.

En la obra de Joyce hay que tener en cuenta otro factor a que hemos aludido: la oposición. Desde un punto de vista especial, su caso se reduce al drama de un irlandés obstinado en no serlo. Atraído por el canto de Europa, aborrece de los elementos tradicionales que le arraigan. Pero sucede, en su patria, algo análogo a lo que sucede en los Estados Unidos a un Masters o a un Dreiser. Lo más difícil no está en reaccionar contra un ambiente, sino en liberarse de él cuando se tienen elementos constitutivos del mismo. Por eso lo que le aterra a Dédalus, cuando proyecta evadirse, es su soledad; es decir, su sola compañía.

En los países de habla inglesa, la tensión misma del problema religioso dispara a los espíritus más dinámicos, más saturados de potencialidad creadora. Así se dan, entre los escritores religiosos, valores extremados. La apologética se trueca en bufonada con Chesterton, y el lirismo en desvarío con Blake, por ejemplo. Es el puritanismo calvinista lo que hace que el católico Blake llegue a proclamar “en nombre de la divina desnudez de la forma humana,” que “el pudor es una blasfemia.” Blake, que, como Swedenborg, escuchaba la voz de los ángeles, no hubiera dicho eso si recordara el precepto de San Pablo, cuando recomienda el recato “por respeto a los ángeles,” precisamente.

El cristiano que se muestra desnudado, ofrece el espectáculo de su miseria: “Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage —De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!”—. Con sus osadías, con sus crudezas, la obra de Joyce nos presenta al hombre desamparado y aterido, porque es una obra esencialmente cristiana en su raíz.

Se ha dicho, con verdad, que esta obra es una *Summa*. No es sólo que esté nutrida del tomismo y de sus renovadores, a quienes se cita de continuo;⁸ es que de ella irrumpe la flora más compleja y la fauna más arbitraria que brota petrificada en las catedrales. Pletórica de símbolos, de emblemas, de significaciones, la obra de Joyce encierra un mundo exaltado y grotesco.

Ezra Pound, amigo de la primera hora de Joyce, dice, al hablar de los personajes ebrios en *Ulysses*: “todo lo grotesco de su pensamiento aparece desnudado;

8 Especialmente al P. Suárez, jesuita granadino (1548-1617).

por primera vez, desde Dante, encontramos arpías, furias vivas, símbolos tomados de la realidad actual...” Y este enjambre de gárgolas y quimeras terminan la obra con su presencia y la llenan de acendrado sentido. La figura gesticulante y obscena que, tendiendo su mueca en un esfuerzo impotente, pretende desarraigarse del templo, y sin embargo permanece adherida a él, para verter por sus fauces las aguas revueltas y turbias, y para completar, sobre todo, con su disparatado gesto, la magnitud imperturbable de la iglesia, se nos antoja imagen acabada de esta enorme y minuciosa edificación que Joyce labró.

Como Francis Thompson (con quien además le une la devoción por el simbolismo litúrgico y el detalle analítico: “the minute particular,”) James Joyce, acosado primero por sus perseguidores, por los entusiastas luego, y por la Gracia siempre, pudiera repetir aquel canto del poeta acorralado por el *Lebrel Celestial*: “He huído de Él, a través del dédalo de mi propio espíritu.”