

Cuando el 16 de junio de 1904, nuestro escritor conoce a Nora Barnacle, que será su mujer, está rumiando la teoría de que Shakespeare fue traicionado por Anna Hathaway con su propio hermano y que la identificación fantástica de Shakespeare no es con Hamlet, sino con su padre, un marido engañado. En su propia relación con Nora, la obsesión es la infidelidad de ella y la posibilidad de que sus hijos sean de otro. Nora es la madre, la diosa telúrica que se entrega promiscuamente al colectivo masculino para asegurar la continuidad animal de la vida. Le escribe el 5 de septiembre de 1909:

¡Si pudiera encontrar el nido de tu matriz como un niño hijo de tu carne y de tu sangre, si pudiera ser alimentado por tu sangre, dormir en la cálida y secreta oscuridad de tu cuerpo!

En su poética, encontramos elementos de partida francamente católicos, mezclados con otras fuentes inevitables en nuestra época, pero que hacen de Joyce una suerte de puente gigantesco entre Tomás de Aquino y la línea romántico-simbolista. La síntesis podría ser la figura del artista-sacerdote, que hace del pan cotidiano una materia eucarística. El punto de partida, la idea tomista de que la cosa existe fuera de nosotros, perfectamente constituida, que es un dato, un don, y que alcanzarla, rompiendo el velo de las apariencias (por medio de una re-velación) conforma una epifanía, fiesta y liturgia de los dones. La Misa de los Reyes Magos. Ello produce una emoción estática, que alza al hombre desde la tierra que genera y oprime (la madre) hacia la cúpula celestial, clave de bóveda del universo como orden (el padre). Y ésta es también, una idea del Aquinate: la belleza no está en el objeto, no es un atributo de la cosa supuestamente bella, sino en el sentimiento de placer que experimentamos al contemplarla (en lo cual coincide Joyce con la teoría de la *Einfühlung*, en boga a fines de siglo). Precisamente, en uno de sus exabruptos, Joyce descalifica de un plumazo a la entera literatura francesa por responder a todo lo que desvía del Reino de Dios: la elegancia, la cocina, el baile y el análisis.

Pero, en el puchero joyciano, estos anacronismos ilustres se ¿compaginan? con aportes más cercanos. Ante todo, en la figura del artista como vagabundo, como apátrida o judío errante, irlandés expulsado para siempre de su patria, que es propia del romanticismo. Más aún: en clave de romanticismo ya tardío, bodeleriano, de artista *clochard* o *ciruja*, según la germanía que se prefiera, que contempla la vida como una fiesta burguesa en la cual se lo aguarda en vano, o a la cual él sospecha no estar invitado.

También romántica es la disolución de los géneros por efecto de la parodia, que es característica de toda su obra. No sólo en lo evidente sino en textos como el *Portrait*, concebidos como un ensayo y resueltos como narración que simula un libro de memorias. La deformación paródica se convierte en una especie de armonía suprarrazional, cuyo modelo es la música. Más romanticismo. Una prueba es la construcción en forma de fuga del episodio de las sirenas en *Ulysses* (número once del esque-

ma Linati) y la observación de Nora en el sentido de que Joyce debió dedicarse a tenor y no a novelista.

El romántico viaje del alma por tierras extrañas se transforma, a veces, en vuelo, en viaje de altura sobre la tierra de los hombres. Stephen (etimológicamente, el que lleva la corona) es Dédalo, inventor del laberinto, que es la vida de la ciudad mirada desde lo alto, un laberinto recíproco, una construcción ovillada y hermética, que muestra a los hombres los senderos auténticos, los íntimos, o sea los que no llevan a ninguna parte. Un simulacro teatral y romántico del «camino de perfección», propio de la epopeya clásica. El Ulises joyciano no vuelve a Itaca donde el padre lo reconoce como heredero, sino a refugiarse, como un niño, en el regazo de la promiscua Molly, la *molle*, la blanda cobija maternal. Como Bloom, el artista joyciano carece de patria, o sea de tierra del padre. Su vagabundeo busca una lengua que las contenga a todas, el esperanto de *Finnegan's wake*, la lengua que nadie habla y que, por lo mismo, tampoco es materna. La lengua adánica, si se quiere. O un truco para no escribir en el idioma de los ingleses. Una tierra de utopía, ese tercer mundo del arte donde cuerpo y alma no se distinguen. El mito, o sea lo ordinario, materia de la que se ocupan los escritores, en tanto que de lo extraordinario tratan los periodistas. Con la promesa de liberar el ritmo en el poema, según el dictamen simbolista, y la libertad esteticista, la de Wilde, que descarga al arte de toda misión inmediatamente moral o pragmática.

En este lugar puntual conviene volver a un paralelo entre nuestros dos irlandeses. Wilde, ejemplo en cierto modo eminente del artista mundano, está obligado a contemporizar, a decir cosas a sus contemporáneos. Es el artista consultado por la sociedad, aunque sea para fustigarse en sus lacras morales a través de la paradoja y el epigrama. Es el artista notorio, tenido en cuenta. Anatole France, Emile Zola, Thomas Mann, Romain Rolland, H.G. Wells y un largo etcétera de la época. Por eso, Wilde se interesa, aunque a su manera, por la política. Es un progresista, por ejemplo, que cree en la creciente afirmación del individuo frente a la autoridad como posible fórmula del progreso (o de la reacción, en sentido contrario). Lo propio del hombre es fijarse sus propias metas, valga la redundancia, sin aceptar imposiciones externas. Hombre es el individuo fiel a su «naturaleza», traduzcamos por «deseo». Una sociedad bella en una sociedad de individuos libremente deseantes. El culmen del liberalismo, lo que Wilde entendía por socialismo. Por eso le gustaba el libertarismo aristocrático de los nihilistas rusos, que mataban a los nobles, sus iguales. Wilde era republicano, independentista y, cómo no, una vez más, antibritánico. Su sociedad establecería el derecho al disenso constante, característico del arte. El artista y el nihilista son mártires sin fe, ambos mejoran insensiblemente la moral de los otros, pues la vida bella es el modelo de la vida buena. De algún modo, su socialismo es una «sociedad bella».

En cambio, Joyce, el incomprendido, el oscuro, el difícil, vive encerrado en su mundo mítico, atemporal, y presta escasa atención a la turbamulta política del exterior, tan movida y dramática en aquellos años. Es individualista pero asocial y su atención

a lo ordinario le hace huir de los grandes acontecimientos y las grandes personalidades. Lee en el periódico sólo la página de sucesos. Tal vez se sintió cómodo en la Trieste dominada por el imperialismo liberal de los austriacos. Hacia 1906 sufrió un pasajero interés por los debates del partido socialista italiano, simpatizando mucho con Labriola y muy poco con Ferri, que se acercaría luego a Mussolini. Entre sus innúmeras lecturas había autores libertarios y, obviamente, Nietzsche. De Marx conoció la primera frase de *El Capital*. Las guerras, el fascismo y el comunismo parecieron resbalarle. En Suiza podía prescindir de estos engorrosos detalles de su tiempo. Cuando la sublevación irlandesa de 1916, le preguntaron si daría su vida por Irlanda y contestó con otra pregunta: «¿Daría Irlanda su vida por mí?». Vagamente, Joyce era un anarquista, cuyo modelo de conducta eran el monje y el soltero: todo Estado es detestable porque concentra, en tanto el hombre es un animal excéntrico. Por otra parte, su visión de la historia es circular y nada nuevo pueden aportar los años, como no sean deformaciones de los mitos originarios. La historia del mundo es un *Finagain-wake*: un nuevo despertar del fin, un eterno retorno.

Navegante borrachín y feliz en las alturas del mito, Joyce es muy poco hombre de su tiempo, en el sentido antes explicado. Ello permite entender su misonerismo indiferente, curioso en un escritor que ha aportado tantas novedades técnicas a la literatura contemporánea. No le gustaban las ciudades, hemipléjicas o paralíticas. Ni el cine, aunque fue arruinado empresario de la sala *Volta*, en Dublín. Detestaba la literatura alemana tanto como la francesa. En poesía, no pasaba del delicuescente Swinburne, al cual se parece a menudo. Le importaba la música moderna, sólo en teoría, pues amaba la ópera italiana, las romanzas de salón y las baladas irlandesas. Bach había hecho degenerar la polifonía clásica de Palestrina, impregnada de verbalismo medieval. Wagner, obviamente, era despreciable. Cuando estuvo en Zurich no se enteró de la naciente vanguardia dadá (1915). La pintura, en general, le dejaba indiferente, salvo los retratos, por lo que tenían de referencia. De sus contemporáneos admiraba a su amigo Italo Svevo, y poco más. Con Proust hablaba de recetas de cocina y con Le Corbusier, de dos periquitos que acababa de comprar. Como dice Gross, su visión del mundo se cristaliza en 1914, su obra maestra en 1904 y su política prescinde de totalitarismos y guerras totales. En rigor, lo que Joyce admiraba era la proliferación de detalles convertida en monumento: las catedrales góticas.

Lo más sorprendente es que, habiendo trajinado tanto con y contra las palabras, su filosofía del lenguaje fuera tan arcaica. Joyce era un realista sustancialista, lector de Santo Tomás, que creía en los tres aspectos tomistas de la belleza: integridad, consonancia, claridad. Unas cualidades que raramente podemos rastrear en sus obras características. Creía, además, en algo que nadie aceptaba ya desde el romanticismo: la correspondencia entre las palabras y las cosas. Por eso intentó hacer el lenguaje de lo no dicho, el monólogo interior, hasta sus mínimos e imposibles detalles. Un inventario del universo como el que pone en irrisión Borges en *El Aleph* (Borges, que se negó a traducir a Joyce). Ignoraba que no hay discurso de lo simultáneo, pues

el lenguaje es siempre sucesivo, y descifraba los sueños con claves alegóricas, como en la Edad Media. En sus momentos de crisis, cuestionaba al Aquinate desde Giordano Bruno, como en los umbrales del barroco: un mundo único y centrado daba lugar a un universo plural, infinitamente infinito, descentrado.

Ahora bien: convengamos en que, sin este bagaje de antigüedades, nadie habría escrito *Ulysses* ni *Finnegan's wake*, dos libros intratables e imprescindibles de nuestro siglo, que es, pobrecito él, como decía Ortega, muy contemporáneo y muy poco moderno. Joyce pertenece a este siglo que ha contemplado colosales viajes interplanetarios y no menos colosales espectáculos de primitivismo político. En ese sentido, mal que le pese a Joyce, nuestro (su) tiempo sirve para explicarlo. En clave de cambalache, de mercado de pulgas de la cultura, de Rastro dominical donde podemos parodizar una pesadísima herencia cultural que nos resulta muy difícil continuar y de la que no podemos tampoco descargarnos, porque somos sus hijos. Como pasa en el vínculo materno-filial de Irlanda y James Joyce. Nuestro escritor tuvo la ventaja de la intemperancia, y así es que del siglo XIX sólo rescata a Tolstoi, d'Annunzio y Kipling, porque eran hombres «con ideas fanáticas sobre religión o patriotismo». No rescata a Ibsen porque es su grande y obvio maestro, el épico y el trágico de la gente ordinaria, al cual leyó con devoción y tuvo de referencia ante (contra) el teatro posterior.

*Ulysses* ocurre el día en que Joyce conoció a Nora, es decir, cuando ocurrió en su imaginario lo opuesto a la «historia normal» en la novela familiar del neurótico corriente, llamado ser humano. En ésta, el padre se interpone entre el hijo y la madre. En la novela particular de Joyce, la escena se desmonta y se cuenta paródicamente: la madre se interpone entre el padre y el hijo, que empiezan a deambular por el mundo sin encontrarse, como Bloom y Dedalus en la obra de Joyce.

Igualmente, el texto joyciano es la enésima versión paródica de la *Odisea*, a partir de que Ulises, como dirán Adorno y Horkheimer, es el héroe emblemático de la modernidad, el que derrota e instrumenta a la naturaleza y a las intimidantes potencias sobrenaturales por medio de la razón. Un héroe ilustrado que funda la épica occidental a partir del silencio, la astucia y el exilio (cf. Romana Paci). Desde un siglo antimoderno, malamente moderno y aún posmoderno pero, eso sí, contemporáneo, Joyce parodiza la epopeya de la modernidad. El pasado deja de ser historia continua y deviene una fluida sucesión de presentes, el río de la memoria proustiana que cabe en una taza de té. En esta imposible reedición de una suma medieval, la persona compuesta de personas (como los anfitriones angélicos del Aquinate) desdibujan la imposible historia del mundo, el otro río, el Liffey de *Finnegan's wake*. Todos los hombres son el mismo hombre según se ve en el sueño. Todas las historias son la misma historia, según se ve en el mito. Y la realidad (lo dirá Samuel Beckett comentando a Joyce) es un paradigma, la ilustración de una regla igualmente existente e inefable.

**Blas Matamoro**