

El don de un libro

Hugh Kenner

MIENTRAS ULISES DUERME, Penélope está totalmente despierta: “Y es que nunca antes había hecho algo parecido a pedir dos huevos para desayunar en la cama...” (18.1) Y si lo hubiera hecho habría sido todo un acontecimiento pues a las ocho de la mañana lo vimos prepararle a ella el desayuno como si se tratase del más normal de los rituales domésticos (18.933). ¿Podríamos pensar que quiso ahora invertir el orden de las cosas? Será mejor que revisemos con detalle la secuencia de este pasaje en el episodio “Penélope” de *Ulises*.

Él se acostó sin decir nada, ella lo despertó y lo interrogó minuciosamente; sus respuestas omitían algunas cosas —la carta de Martha, el enredo con el Cíclope, las provocaciones de Nausicaa— e incluían algunas invenciones: dijo que había pasado toda la tarde en el Gaiety, que luego cenó con Stephen a quien invitó a casa a tomar chocolate; también se vanaglorió de la “proeza aeronáutica” que había desempeñado al entrar (apropiada porque iba acompañado de un Dedalus). En su relato hablaba principalmente de Stephen, cuya compañía fue la única compensación que Poldy tuvo durante ese mal día aun cuando no se quedara con él toda la noche.

Las respuestas que ofrece a los insistentes cuestionamientos de ella se describen como una “narración intermitente y cada vez más lacónica” (17.2273). Si lo consideramos bien, éste no sería un contexto adecuado para decidir alterar sus hábitos y ejercer repentinamente su derecho a desayunar en la cama. Después se quedará dormido y la última respuesta, articulada a medias, podría ser un murmullo somnoliento o sencillamente una juguetona expresión formulada por el autor en su calidad de Arreglista: “Yendo hacia el sombrío lecho había un lugar al volver la roca del huevo de alca de

Simbad el Marino en la noche del lecho de todas las alcas de las rocas de Sombraenmal el Diabrillador” (17.2328).

“Huevos”, “lecho”, “día brilla...”, ¿es eso lo que en realidad oyó Molly y luego lo interpretó como una petición para desayunar un par de huevos en la cama? Esto parecería más probable que suponer que Bloom, con su profunda fatiga, decidiera alterar el orden cotidiano de las cosas.

Ahora bien, si éste es el caso entonces hay una trampa para el lector al inicio de “Penélope” y debemos esperar también que haya otra al final (que es igual al final del libro). Por eso hemos de dudar que Molly en realidad concluya con una ferviente Afirmación de la Vida (sí, otra vez esa frase trillada de los críticos). En realidad James Joyce sí está —por primera vez— afirmando algo (si *Ulises* no es para leerse, la vida no es para vivirse);¹ pero las últimas palabras del libro afirman este orden usando el mismo recurso que se empleó en el episodio “Ítaca” para afirmar sus arquetipos, es decir, una tensión absolutamente rítmica:

Yés änd hīs | heärt wás | góing like | mád änd || yés Ĩ säid | yés Ĩ
will || Yés

[Sí y su corazón golpeaba loco y sí yo dije quiero Sí]

Esta última frase constituye un perfecto hexámetro homérico con una sílaba añadida al final: “Yes”. ¿Pero en realidad Molly la pronuncia enfáticamente y llevará a cabo lo que dice? Ya desde las 2 A.M. está casi dormida; el silencio después de ese “Sí” lo procura más bien el sueño. En palabras del mismo Joyce: “en *Ulises*, para representar el balbuceo de una mujer que está por dormirse, intenté concluir con la palabra menos fuerte que pudiera encontrar y ésa fue la palabra *sí* cuando

apenas se pronuncia y denota consentimiento, abandono de sí, relajación, el fin de toda resistencia”.² Considérese que en la dicción característica de los irlandeses la voz nunca se entona para producir un clímax final; a los oídos de los ingleses y de los norteamericanos esta entonación parece arruinar cualquier tipo de conclusión. La mayoría de los episodios de *Ulises* terminan así, *diminuendo*. El brioso final



del episodio “Cíclope”, que es una memorable excepción, sólo se consigue mediante planos superpuestos de dicción: bíblica, topográfica, geométrica. La cadencia hablada tiene que luchar contra esta polifonía; en 1977 un consumado y reconocido actor dublinés que hacía una lectura dramatizada del final de “Cíclope” y al que en repetidas ocasiones se le había pedido que levantara la cadencia de su entonación para producir un clímax final, sencillamente no podía evitar dejarla caer; así, en la frase con que cierra el episodio: “like a shot off a shovel” [“como una palada de algo arrojada a lo alto”] siempre pronunciaba la palabra *shovel* más débilmente que la palabra *shot* y lo hacía además con un tono descendente.³ Así es como Joyce oía las voces de Dublín, su oído se especializaba en esos tonos descendentes y nadie superaba, además, su dominio y su aprovechamiento de los recursos del anticlímax. Así es que (sin importar lo que en silencio pueda llevar a cabo la retórica del pasaje que nos interesa) en realidad Molly no eleva su voz como quien afirma algo. La conclusión de *Ulises* se desvanece en ese “consentimiento, abandono de sí, relajación”: aferrándose a un viejo recuerdo de algo ocurrido en Howth entre los rododendros hace ya

mucho tiempo, ella dirige su suave “sí” al olvido, ¿o acaso se lo dirige a Bloom, quien ahora repite lo de ese día de hace ya dieciséis años?, ¿o se lo dirige al lugarteniente Mulvey, cuyo fervor en Gibraltar ella no pudo olvidar (aunque sí su nombre de pila) en estos dieciocho años?

No importa realmente cuál de estos hombres está en su mente o si en realidad alguno de ellos lo está. Incesantemente Molly desdibuja en su expresión los pronombres y los referentes específicos; una y otra vez nos encontramos con un pronombre *él* que empieza refiriéndose a Boylan pero luego se refiere a Bloom y luego otra vez Boylan, o se refiere a Bloom y luego es Stephen y luego otra vez Bloom; es decir, la referencia se desliza de cualquier hombre a cualquier otro hombre a partir de Bloom como fundamento. En el siguiente extracto: “ahora él está viudo quisiera saber cómo es su hijo él dice que él es un autor y que pronto será profesor de italiano en la universidad y que tengo que tomar lecciones qué es lo que él se propone” (18.1300) el primer *él* se refiere a Dedalus, el segundo es Bloom, el tercero es Stephen y el cuarto es Bloom otra vez.

Las expresiones de Molly son maravillosas y espontáneas; ha estado en el mar con Ulises y, según nos cuenta, ambos parecían montar los “corceles de brillantes riendas de viento de Mananaan” de los que hablaba Stephen:

pero nunca en mi vida volveré a meterme en un bote con él después de lo de Bray decía a los boteros que sabía remar si le preguntaran si puede correr la carrera de obstáculos por la copa de oro diría que sí después empezó a descomponerse el tiempo y el viejo cascarón corcoveando de lo lindo y todo el peso de mi lado me decía que tirara las riendas de la derecha ahora tira las de la izquierda y el agua que se me metía a torrentes por el fondo y su remo zafándose de la toletera es un milagro que no nos hayamos ahogado todos él sabe nadar naturalmente yo no hay ningún peligro quédate tranquila con sus pantalones de franela (18.954).

Aunque estos efectos surrealistas (“quédate tranquila con sus pantalones de franela”) no son intencionales tampoco son burlescos, y el verbo “corcoveando” [*crookeding about*], por ejemplo, lo envidiaría el mismo Homero.

No hay burla, decimos, porque tampoco hay un “estilo”: por primera vez no hay estilo. Un estilo es un sistema de restricciones, establece límites e implica que establezcamos una complicidad, a veces divertida, con el estilista (quien conoce cuáles son esos límites). En el episodio “Vacaciones del Sol” un estilo sigue a otro estilo y de párrafo en párrafo estamos muy conscientes de lo que en cada momento podría o no podría

decirse. La ilusión que crea el episodio “Penélope” por el contrario es una ilusión que podríamos llamar shakespeariana: parece que podría decirse absolutamente cualquier cosa en cualquier momento; se trata de una ilusión todavía más notable por lo económico de sus medios, un reducido pero obsesivo vocabulario cargado de monosílabos, una ausencia total de puntuación y la abolición de cualquier dique sintáctico definido. Sin embargo, lo que acaba comunicándose es sorprendentemente abundante y profuso. Este episodio, que apenas equivale a un seis por ciento de *Ulises* contiene, según las estimaciones del profesor Raleigh, la información que ocupa al menos la mitad de las páginas de su *Chronicle of Leopold and Molly Bloom*⁴ y en él, mientras Penélope teje y desteje, virtualmente cada uno de los juicios planteados en estas densas 25 000 palabras queda contradicho sustancialmente por otro juicio opuesto que se propone en algún otro lugar: Boylan es magnífico, Boylan es sólo tosco; Bloom es trivial, perverso y desadaptado, Bloom “todavía tiene mucha cuerda”, incluso más que Boylan; el prospecto de Stephen es emocionante, Stephen quizá tenga pelo largo y grasoso que le cuelga hasta los ojos (espera que no sea así: 18.1321); está orgullosa de ser mujer, odia ser mujer; le preparará a Poldy su desayuno, no se molestará en hacerlo, se lo aventará en la cara. Así es como procede, una y otra vez, igual que la esfera terrestre en sus innumerables revoluciones. Boylan es como la locomotora (aunque no lo dice tal cual) con la que ella sintetiza su dueto: “tuiiiituuooooor algún tren silbando por ahí la fuerza que tienen esas locomotoras como gigantes enormes con el agua agitándose por todos lados y saliéndole por mil sitios como el final de la vieja y dulce canción de amor” (18.596), y

Tuiiiituuooooo otra vez ese tren* con su tono plañidero llorando los días queridos que fueron muertos que no volverán a cerrarme los ojos revivir mis labios enviarme un beso triste mirada los ojos abiertos el piano aquí allí el mundo las nieblas empezaron odio ese iceberg vuelve viejo dulce canción de amooooor voy a cantarlo a plena voz cuando vuelva a estar frente a las candilejas (18.874).

No, Boylan “no tiene modales ni es refinado ni nada en su naturaleza golpeándonos así en mi trasero” (18.1368). En esta última cita su cambio en los pronombres es exacto y atinado: el golpe de Boylan iba dirigido contra todas las mujeres aunque el suyo era el único trasero que estaba a la

* Compárese el original “That train again” con Shakespeare, *Noche de epifanía*, I, i, 4: “That strain again! It had a dying fall!” [¡De nuevo esa tonada, sonaba como si al final muriera!]

mano. Él es meramente una fuerza con dirección, igual que la locomotora, mientras que Bloom está omnipresente, es omnidireccional, como un campo gravitacional. La voz de Molly es la misma voz, magnética y elipsoidal, de la esfera terrestre de la que Stephen oyó por primera vez en la clase de física en lo que parece haber ocurrido hace mucho tiempo en otro libro (*El retrato del artista adolescente*, pp. 191-193) y no es una casualidad que en la estructura general de *Ulises* el episodio “Penélope”, es decir el episodio de la efusión amorosa, no sistematizada, fluida y autocontradictoria, siga inmediatamente al episodio “Ítaca”, que es la clave de todas aquellas cadenas de determinismos que, al concluir el siglo, estaban inmovilizando el más elevado pensamiento de Occidente. Joyce trabajó simultáneamente en ambos episodios.

Al finalizar el siglo XIX parecía claro que la idea de un mundo constituido por cuatro realidades fundamentales —espacio, tiempo, materia y movimiento—⁵ había sido analizada con tal sutileza que quedaba muy poco por hacer en el dominio de la física. Se trataba de un mundo completo, un *plenum* en donde “el omnipresente, luminoso, diérmico éter” (17.263) lo permeaba todo, una materia gelatinosa insustancial en la que las ondas de luz ocurrían como olas sobre el océano. El número posible de estados en dicho sistema era finito, como las distintas combinaciones de cartas en una baraja. El movimiento se generaba por contacto e impacto, como en una mesa de billar, y para cada efecto observado era posible, en principio, rastrear una secuencia de impactos hasta llegar a su causa remota que, a su vez, sería generada por una causa aún más remota. Laplace había escrito:

Un intelecto que en un momento dado conociera todas las fuerzas que actúan en la naturaleza y la posición de todas las cosas de las que está hecho el mundo (suponiendo que tal intelecto fuese lo suficientemente vasto como para someter estos datos a análisis) sería capaz de incluir en una sola fórmula los movimientos de los grandes cuerpos del universo y los de los átomos más pequeños, nada le resultaría incierto y lo mismo el futuro que el pasado serían presente ante sus ojos.⁶

Esto se parece al sueño que tendría el lector que se acerca por primera vez a *Ulises*: percibe las formulaciones magisteriales (17.257) por las que el calor solar resguardado en los bosques prehistóricos se libera mediante la combustión del carbón y se transfiere a la tetera de Bloom, y luego las toma como paradigma del entendimiento.

En un *plenum* cerrado como el cosmos de Laplace y (a veces parece sugerirse) también en este libro, todas las cadenas de acción y reacción se pliegan sobre sí y sus extremos, ya

determinados, se empatan y se unen. Semejante cosmos se agita perpetuamente, incluso durante su propio sueño cuando no ocurren eventos reales. Desde donde te encuentres, un fenómeno puede seguir a otro fenómeno, una novedad a otra novedad por un periodo muy largo y proceder así durante más espacios de vida que el tuyo, pero eventualmente el sistema agotará sus posibilidades y alcanzará un estado en el que ya se había encontrado antes; dicho estado generará necesariamente el mismo estado que lo siguió en la ocasión anterior y así se iniciará otra vez la misma secuencia: el Eterno Retorno. Incluso Ulises ha de volver como un cometa: “En alguna parte imperceptiblemente escucharía, y por alguna razón de mal grado, compelido por el sol, obedecería a los llamados del retorno” (17.2016).

Nietzsche y Spengler coincidieron en construir visiones cíclicas de la historia mientras que Vico —que había intuido una historia que funcionaba según un patrón— estaba siendo redescubierto por Benedetto Croce. Nietzsche, a quien Joyce leyó en la universidad,⁷ es bastante explícito acerca de esto en *Voluntad de poder*:

entonces se sigue que ha de atravesar por un número calculable y previsible de combinaciones dentro del gran juego de dados de su existencia [...] Y, puesto que cada una de estas combinaciones condiciona toda la secuencia de combinaciones en la misma serie, quedaría con ello demostrado [...] el mundo como ciclo que se ha repetido ya infinitamente y juega su juego *in infinitum*.⁸

Stephen Dedalus se pregunta a sí mismo “¿Estás condenado a hacer esto?” (9.849). La historia es una pesadilla de la cual no es pensable despertar. Los modelos del eterno retorno estaban por doquier: desde el cometa Halley (que regresó en 1910, poco tiempo después de que se iniciara la escritura de *Ulises*) hasta las teorías de la reencarnación (que remitían a los intelectuales de Dublín al mito platónico de Er, en donde leían que Ulises habría de volver como un hombre solitario y oscuro). La ficción literaria, al volverse más rigurosa, derivaba sus propias nociones de rigor de tales modelos. En Francia la novela se volvió un sistema cerrado, un cosmos, y el lector aspiraba a convertirse en esa inteligencia ideal descrita por Laplace. La sociedad, la familia, la biología, las *idées reçues* tenían aprisionados a los personajes bajo su yugo de acero: Emma Bovary realmente no tenía ninguna opción. Los capítulos, los párrafos, las palabras encajaban unas con otras con una precisión tecnológica para producir líneas de fuerza a través de todo el sistema. Poe incluso era capaz de predecir los últimos capítulos de *Barnaby Rudge* a partir de una minuciosa lectura de los capítulos iniciales y Emerson había

escrito en su diario que Babbage, quien entonces apenas estaba soñando con una máquina analítica que pudiera tejer patrones numéricos enteramente determinados, inventaría algún día una máquina para escribir novelas.⁹

Dicha máquina crearía según su propia imagen y semejanza, *Ulises* en sus primeros nueve episodios parece estar a punto de convertirse en eso: la novela como máquina. No podríamos cambiar absolutamente nada y si Blazes Boylan en el Tolka bajo una luna llena rozó la mano de Molly, “ella estaba zumbando: la joven luna de mayo está alumbrando, amor. Él al otro lado de ella. Codo, brazo. Él. La lu-luz de la luciérnaga está centelleando, amor. Rozamiento. Dedos. Pregunta. Contestación. Sí” (8.589) inevitablemente luego habría de entrar en su cama “Quieto. Quieto. Si era era. Tengo que”. Su entrada al lecho de Molly es tan inevitable como el curso de la Luna; Bloom calcula que más o menos en este momento (16 de junio) debe ser luna nueva porque fue luna llena en la tarde de ese paseo “domingo hace quince días”, 29 de mayo. Como se podría demostrar si se consulta el almanaque, Bloom no se equivocaba: “siempre el mismo dindán”.

El fenómeno de paralaje que se advierte en la novela no modifica en lo absoluto dichos eventos, sólo modifica la manera en la que diferentes personas los perciben:

y la última vez que me lo acomodó en el trasero la noche que Boylan me dio un fuerte apretón en la mano caminando por el Tolka luego otro allí no hice más que apretar el reverso de la suya así con el pulgar para devolverle el apretón cantando la joven Luna de Mayo está destellando amor porque él barrunta algo de nosotros dos no es tan tonto (18.77).

Dos puntos de vista son la condición necesaria para la ironía y la ironía es el ámbito que habría reinado en un hipotético *Ulises* que hubiera terminado con el episodio de las “Rocas errantes”. Precisamente en ese episodio la certidumbre comienza a ser socavada, como si se tratase de pura malicia del autor. Primero el lector tiene que tener cuidado de no malinterpretar ciertos datos: la frase “las vidrieras dentales del señor Bloom” viola el pacto implícito de que debería haber sólo un Sr. Bloom en cada novela a menos que previamente se especifique lo contrario. Luego inicia la dilatación y la contracción del tiempo y del espacio: parece que nos hallábamos al mismo tiempo en los muelles y en el bar Ormond y en el comedor y corriendo con Boylan hacia la calle Eccles, sin saber bien a bien lo que vemos ni lo que oímos. Alguien cuyo nombre desconocemos hablaba mucho en voz alta del “Cíclope”, no sabemos dónde ni cuándo; los

estilos son como encarnaciones. En el episodio “Vacas del Sol” vimos las diferentes *dramatis personae* renacer párrafo a párrafo y cambiar según el decoro literario de cada siglo: 1 500 años sin envejecer. En “Circe” perdimos por completo el control de las indicaciones relacionadas con la materia y el movimiento, es decir ese orden de la realidad que las máquinas (la cámara de cine y la grabadora de audio) podrían documentar. ¿En qué podemos ahora confiar? En el episodio “Eumeo” la información equivocada parece ser la norma y una voz perfectamente definida nos informa que había visto a Simon Dedalus: “tirar y atinarle a dos huevos sobre dos botellas a cincuenta yardas sobre su hombro” (16.389). En “Ítaca” parecía que volvíamos a la certidumbre de lo físico, pero esta certidumbre estaba sesgada, no era confiable y suprimía las voces, hacía de las personas –sin las cuales no hay novela– cuerpos que quedaban a merced de los impactos newtonianos. Bloom se cayó en el patio de la entrada de la casa “con el peso medida avoirdupois comprobado de su cuerpo ciento cincuenta y ocho libras” y eventualmente se vio reducido a “un paréntesis de infinitesimal brevedad”. Pero incluso esta objetividad no es segura, pues el mismo tipo de retórica tiene el poder de transformar a Bloom en una suerte de mito celeste que “volvería como un misterioso vengador, como un implacable distribuidor de justicia sobre los malhechores, como un oscuro cruzado, como un durmiente resurgiendo del sueño con recursos financieros superiores (teóricamente) a los de Rothschild o a los del rey de la plata” (17. 2020), o lo transforma en un “desaparecido caballero de unos 40 años, respondiendo al nombre de Leopold Bloom”, o lo transforma en “Uno o Ninguno” (17.2001).

Embozados y a cubierto de la tempestad de estos capítulos desorientadores, estamos inclinados a ignorar toda su granizada de información (palabras, más palabras). La mayoría de los lectores no se da cuenta de que Bloom, de acuerdo con los estándares judíos, no es judío, de que la madre de Stephen murió hace 51 semanas (17.951) y, por lo tanto, el luto que mantiene, igual al de Hamlet, ya es demasiado prolongado; tampoco se da cuenta de que Stephen ha estado todo el día sin los lentes puestos (15.3628) y no tendría que sorprendernos entonces que las formas borrosas que vio moviéndose en la playa en el episodio “Proteo”, las dos mujeres, los recogedores de coquinas, el perro, adquirieran semejantes poderes de transformación y lo que parecía ser el resultado de una precisa observación a una distancia no muy larga (“las puertas traseras garabateadas con gis”, el “laberinto de redes astutas”) no era sino un recuerdo, algo que él ya sabía

que estaba ahí porque lo había visto anteriormente cuando visitó a la tía Sara.

Si se lee (si se reescribe) *Ulises* contando con todos estos conocimientos, su equilibrio se ve alterado. Lo que es más, a pesar de la impresionante cantidad de información que podemos extraer y sistematizar acerca de los Bloom (como lo demuestra el libro *The Chronicle of Leopold and Molly Bloom* del profesor Raleigh), al final no conocemos ni siquiera una fracción de lo que creíamos. No sabemos ni siquiera cuándo es el cumpleaños de Bloom,* dato que, debido a esa cualidad especial que caracteriza a *Ulises*, parecería ser de suma importancia. Tampoco, lejos de aspirar a las certidumbres del intelecto propuesto por Laplace, sabemos siquiera lo que ocurrirá el siguiente día en aquel específico espacio que es la casa de Bloom, casa de la que, no obstante, tenemos conocimientos precisos incluso acerca de lo que se encuentra en los cajones de la alacena. ¿Le llevará Molly el desayuno? No lo sabemos; tampoco ella lo sabe. ¿Estamos incluso seguros de que Bloom le haya pedido ese desayuno? Nosotros nos inclinamos a pensar que no; pero ella piensa que sí.

Tomemos como ejemplo una cuestión acaso menos trascendente: ¿quién es McIntosh? Esta pregunta ha sido abordada con suma seriedad: este personaje fantasmal vaga por innumerables páginas de ensayos publicados en el *James Joyce Quarterly*, donde se le identifica con uno u otro de los personajes de Joyce, por ejemplo con James Duffy de “Un caso doloroso”. Aunque nunca demasiado sensata, la búsqueda de McIntosh es un buen ejemplo de las suposiciones que los lectores aportan a la novela pero que nunca consiguen articular del todo. Suele haber dos explicaciones: o se trata de un personaje histórico que tiene que ver con un hombre que existió fuera de la novela o se trata de una pieza de acertijo que otorgaría a quien la sabe manejar cierto puntaje especial en el laberíntico juego joyceano. Vemos que, según estas dos opciones, o *Ulises* “se trata de” una realidad extranovelística o constituye un sistema cerrado que se encuentra a la merced de su caprichoso autor. Tales han sido los dos supuestos que tradicionalmente han reinado en la crítica acerca de Joyce. El primero adquiere colorido según el grado de coincidencia demostrable que se obtenga al comparar *Ulises* con el Dublín

* El profesor Raleigh (*Chronicle*, pp. 15-16 y 27) sugiere el día 6 de mayo de 1866, pero sus inferencias nos obligarían a resolver o eliminar ciertas contradicciones en la información que el propio Joyce quizás introdujo a propósito para frustrar este tipo de indagaciones. Las vidas de los santos se han escrito de manera similar a partir de información deliberadamente manipulada.

de 1904. El segundo normalmente aspira a obtener al final pruebas de carácter biográfico sobre el autor. Pero a veces ocurre que el mismo crítico puede considerar ambos supuestos de manera alternada para acabar condenando doblemente a Joyce por ser, por una parte, un informante poco confiable y, por la otra, un escritor artificioso e indulgente consigo mismo. Así por ejemplo Adams, en *Surface and Symbol*, pierde la paciencia con tantas pistas falsas de los supuestos hechos de la trama y concluye que debe existir un “apetito de autodestrucción” en Joyce ya que “rompe la textura del libro que tanto se esmeró en establecer por la sencilla razón de que ha llegado a un punto en el que su lector ya confía en el texto”.¹⁰

No obstante, reducir las posibilidades de la novela a sólo estas dos alternativas puede ser erróneo. Durante casi siete años *Ulises* fue algo más que un proyecto: fue algo que Joyce creaba mientras estaba consciente de que contaba con el resto de su vida para terminarlo; deberíamos entonces suponer que al menos tuvo que reflexionar sobre lo que tan largo proceso de creación implicaba y actuar al respecto. Si hacemos esto podremos descubrir que Joyce inició su libro manipulando los

poderes de la omnisciencia autoral y decretó incluso el tipo de nubes y de vientos que poblarían el cielo de Dublín en el *Bloomsday*, mas luego pudo percibir, mientras trabajaba en ello, los peligros de un sistema tan herméticamente cerrado, pudo darse cuenta del inconveniente de fijar hasta la última pieza de eso que parecía estar a punto de alcanzar, es decir, la novela más perfecta de finales del siglo XIX, una novela en la que todo lo pertinente resulta conocido y queda explicado. Joyce pudo percibir que semejante máquina analítica descartaría cualquier respuesta en el lector como no fuera una ironía al estilo del Gato de Cheshire de Lewis Carroll; atisbó, pues, lo terrible de ese “conocimiento de todo” que caracterizaba a esta máquina y lo reduccionista que podría llegar a ser. Su temperamento habría suscitado seguramente esta percepción, ya que, aun cuando amaba los sistemas cerrados, lo atraía todavía más (y así había sido desde *Exiliados*) un cosmos mental fundado del mismo modo como nos dice Stephen que está fundada la Iglesia: en el misterio, “y está fundada inmutablemente porque está fundada —como el mundo, el macrocosmos y el microcosmos— sobre el vacío. Sobre

la incertidumbre, sobre la improbabilidad” (9.841). Micro y macrocosmos, *Ulises*, el mundo empírico. Esa última oración que acabamos de citar no ocurre muy lejos de las ingeniosas incertidumbres del episodio “Rocas errantes” en el que nuestro empirismo se ve cuestionado y reprimido en múltiples ocasiones;



Joyce ciertamente tenía estados de ánimo en los que podía agregar algunos cuantos agujeros a su tejido para permitir una sana incertidumbre. Fue precisamente por ese tiempo que inventó la figura del Arreglista, cuyas travesuras tanto enojan al profesor Adams.

Pero hacia el final, mientras trabajaba simultáneamente en los episodios “Penélope” e “Ítaca”, James Joyce parece haber ido más allá y presagió otro cosmos —no, no el cosmos de Picasso ni el de Einstein, no el de Heisenberg ni el de Gödel, ya que su gusto en artes visuales era banal, su ciencia apenas un puñado de términos y su aritmética deplorable—, pero presagió algo de lo que todos ellos intuyeron y modelaron en su propia manera de expresión y de acuerdo con sus propias disciplinas. Y es que el hecho de que la experiencia humana



es homogénea, el hecho de que los grandes innovadores en los diversos campos del conocimiento ciertamente son contemporáneos en pensamiento unos de otros y no necesitan interactuar entre sí, es una de las verdades más sugerentes y emocionantes de la historia.

Así como el universo de Newton es un caso especial del universo de Einstein que sólo se puede aplicar en el caso de las velocidades bajas, así el realismo –la fidelidad de un libro con el Dublín de cierta época– es sólo un caso especial del uso del lenguaje, y hay muchos otros casos posibles. Pero si un físico posterior a Einstein emplea los métodos de Newton, lo hará sin apearse del todo al principio que, en un momento dado, fue premisa incuestionable para Newton, es decir, el ingenuo dualismo entre el observador y lo observado. Lo mismo ocurre con el dualismo ingenuo entre el “informante fallido” y el “irónico especialista en acertijos” que, aunque siga existiendo en los departamentos de literatura de las universidades, sólo concuerda con una cosmovisión que se consideraría obsoleta en cualquier otro lugar.

Podríamos enlistar varios paradigmas de lo obsoleto y descubrir que concuerdan entre sí: la física clásica, con su ingenua simultaneidad y su sucesión de instantes que se suponen “realmente” sincrónicos a pesar de los desfases en la observación, concuerda con la lógica clásica en la que un sistema de premisas se supone capaz de dar la razón de todas las verdades que podrían enumerarse con dichas premisas, y también concuerda con la narrativa clásica que postula eventos que deberíamos imaginar que ocurrieron de manera independiente y externa a la narrativa que leemos, o con la pintura clásica, que es “acerca de” un tema que podríamos ver mejor sin la mediación del pintor si tuviéramos el privilegio de entrar a su estudio.

Pero Einstein (1905) negó efectivamente esa simultaneidad ideal (“lo que realmente ocurre”) de la que derivamos nuestros imperfectos arreglos y Kurt Gödel (1930) ya probó también que es imposible ver el pensamiento deductivo como un sistema cerrado (siempre hay un agujero en el fondo del saco mejor tejido), y Picasso (1909 y ss.) puso fin a la separación ideal entre el tema de la pintura y el cuadro en sí, y Joyce (1922) puso fin a la separación ideal entre la historia y un libro hecho de palabras. Ellos cuatro y otros más erradicaron ese dualismo que existía entre el arte o la ciencia y sus materiales.

En la pintura esto parece entenderse mejor. Ya sabemos que un Picasso no nos ofrece información sobre un tema específico: dado que tales datos le son indiferentes se contenta con escoger un motivo conocido y familiar (una mujer frente

al espejo, una canasta de frutas sobre una mesa o la historia de la *Odissea*) y lo moldea y lo recrea haciendo uso de ingeniosas mediaciones que remiten a la historia de la pintura, especialmente a ese punto crítico de la historia en el que se inventó la perspectiva espacial con un punto de fuga y un horizonte fijo e inamovible. En pintura ya no nos quejamos de que el “estilo” interfiera con el “tema”, como si la preservación de la apariencia de *esas* manzanas en *esa* mañana hubiera sido la aspiración máxima del pintor. Reconocer el motivo (percibir las manzanas) es parte de lo que hacemos al explorar la pintura, pero perderíamos casi todo si sólo decimos ¡ajá, son una manzanas! y nos detenemos ahí, justo en el momento en que apenas estamos en condiciones de comenzar la verdadera exploración. En su geometría, en sus yuxtaposiciones de matiz y de forma, en su escala, en sus argucias particulares, la pintura consigue re-conocer, no representar, lo que son esas manzanas; las ha re-creado, lo que es más, se ha creado a sí misma y, ahora, nos invita a ejercer nuestro atento escrutinio de sus enigmas, de su vida interior, que no es en realidad la vida de las manzanas.

Del mismo modo, una parte de la lectura de *Ulises* consiste en leer todo el lenguaje que contiene para extraer los motivos, pero sólo hacemos esto para que una vez que los percibamos –percibamos, por ejemplo, el relato de eventos similares en el episodio “Sirenas” y en el episodio “Vacas del Sol”– podamos con más detalle y de manera más integral leer el lenguaje en el cual ellas existen, que es el único lenguaje en el que podrían existir.

El que sea el único lenguaje en el que podrían existir resulta a veces difícil de creer pues la sensación que tenemos de Bloom y de Dublín al leer la novela es realmente vívida (imágenes, sonidos, espacios, cuerpos, relojes, voces). Sin embargo, por una condición del tipo “es esto o lo otro” –como la condición de Heisenberg sobre la imposibilidad de conocer al mismo tiempo el impulso cinético y la posición espacial del electrón– debemos reconocer que hay dos extremos ideales que son mutuamente excluyentes. Y es que si los Bloom existen fuera de la novela, tienen un futuro pero nosotros no podemos saber cuál es y entonces podríamos inventar cuantas secuelas nos plazcan sin excluir incluso aquella en la que Molly al siguiente día se cae por las escaleras y se rompe el cuello (un evento que no puede predecirse del libro pero que ciertamente no es imposible). O, por otra parte, si los Bloom están confinados al espacio del libro, si su existencia está totalmente comprendida en el sistema de palabras y no puede salir de él, entonces no tienen ningún futuro en lo absoluto, pues el libro ya tiene su última página: es decir, no hay otro futuro

más que el eterno retorno de *Bloomsday* 1904, su existencia depende de que releamos el libro y será completa o incompleta según nuestra relectura sea entera o sólo parcial.

Las notables exigencias que el libro hace a nuestra atención aseguran que, instigados por la estética de la tardanza, ninguna lectura será una repetición o un ensayo idéntico de otra lectura previa. *Ulises* no se abarca en un solo esfuerzo mental, simultáneo y único, tampoco se va repitiendo de manera exacta mientras atravesamos de nuevo sus 260 000 palabras. Quizás entendamos entonces que una de las últimas oraciones de *Finnegans Wake* puede aplicarse más a la experiencia de la relectura que a las consideraciones de la trama: “Sin embargo no hay nadie aquí que no haya estado allá antes. Sólo hay otro orden. Nada llega a nada. *Fuitfiat!*” (613).

Cuestión de orden. Cuando releemos andamos en búsqueda de patrones y, naturalmente, encontramos muchos; en buena medida los creamos nosotros a partir de una selecta observación de las pistas (que a menudo son pistas que Joyce insertó en aquellos frenéticos últimos meses de revisión de todo el libro mientras componía los dos últimos episodios). Si el libro no tuviera título y sólo nos aseguraran que se organiza según ciertas alusiones a un texto clásico, lo más seguro es que pensáramos en *Hamlet* (y si lo hacemos tampoco estaríamos equivocados). Y es que a pesar de dar la prioridad a la *Odisea* mediante el título, el libro no nos dice cómo ese texto está presente en esta odisea: descubrir esas señales es nuestra encomienda.

Precisamente esta aceptación de nuestra colaboración directa, esta simbiosis entre observador y objeto observado, es lo que marca la brillante novedad de *Ulises*. Sin importar qué objetivos nos propongamos con su ayuda, nos encontramos extrañamente liberados de cualquier sensación angustiosa de vivir bajo el ojo avizor del gran maestro de propósitos, de estar confinados por las intenciones del autor. El autor puso sus intenciones tan lejos como pudo, incluso suprimió los títulos homéricos que tenían los episodios y, al hacerlo, propició que surgiera del texto mucho más de lo que originalmente él pudo suponer.

Las letras de la palabra *Yes*, la última palabra del libro, se encuentran todas en sentido inverso en la palabra *Stately*, la primera palabra del libro. Joyce quizá nunca notó esto y ciertamente no escribió estas palabras al mismo tiempo (la primera sección, que contiene la palabra *stately*, ya estaba en la imprenta en 1918, mientras que la decisión de terminar el libro con la palabra *yes* se tomó hasta 1921).¹¹

Así como los veinticuatro libros de la *Odisea* se titulan según las veinticuatro letras del alfabeto griego, Guy Da-

venport ha notado¹² que los dieciocho episodios de *Ulises* corresponden en número a las dieciocho letras del alfabeto irlandés. Los nombres de estas letras son nombres de árboles y una atenta consideración del texto puede revelar que los dieciocho árboles emblemáticos confieren cierto sentido, con su simbolismo tradicional, a los diferentes episodios de Joyce ordenados tal como están. Si acaso el autor pensó en esto, sólo pudo hacerlo mucho después, ya que la mitad de los episodios estaban escritos antes de que decidiera siquiera el número total de ellos.

El diseñador editorial de Random House en 1934 agrandó las letras iniciales de cada una de las partes del libro usando una tipografía monumental para las capitulares: S. M. P. ¿Stephen, Molly, Poldy? ¿Se trata de los tres elementos de un silogismo? Quizá a Joyce le interesaba esto, quizá no, en realidad el interés del diseñador era sólo crear una página elegante. Sea por causa del autor o no, todos estos patrones existen. ¿Se trata de una coincidencia? Lo que ocurre es que *Ulises* está abierto a las coincidencias.

Joyce también estaba abierto a las coincidencias, incluso a las posibles coincidencias entre sus libros y los acontecimientos externos: por ejemplo, la validación de un tema de *Finnegans Wake* en la invasión rusa a Finlandia, o la muerte por suicidio del personaje original de Lynch, de quien Stephen había dicho: “Exit Judas. Et laqueo se suspendit”.¹³ Se ha aducido superstición o incluso un poder profético, pero Samuel Beckett se acercó más a la probable explicación del asunto cuando escribió:

¿Y por qué —Joyce parece decir— debe haber cuatro patas en la mesa y cuatro patas en un caballo y cuatro estaciones y cuatro evangelios y cuatro provincias en Irlanda? ¿Por qué doce Tablas de la Ley y doce apóstoles y doce meses y doce mariscales de Napoleón y doce hombres en Florencia llamados *Ottolenghi*? ¿Por qué hubo de celebrarse el armisticio en la oncenava hora del oncenavo día del oncenavo mes?¹⁴

Los números son entidades definidas y todo aquello que esté suficientemente definido invita y atrae las correspondencias, *Ulises* con sus miles de definidas estipulaciones —un libro en el que cada palabra parece verterse sobre sí misma— atrae estas correspondencias como si fueran enjambres.*

* ¿Qué relación, en última instancia, podría haber realmente entre el *Bloomsday* (16 de junio) y el nombre Bloom? Ninguna, y sin embargo yo puedo referir al menos tres epifanías no inventadas que me han ocurrido en algún *Bloomsday* y que, sin razón aparente, estuvieron todas relacionadas con automóviles: en el *Bloomsday* de 1954 me di

No hay nada en lo que el texto de *Ulises* sea más insistente que en el hecho de que no existe Bloom, ni Stephen, ni Molly, ni Dublín sino sencillamente lenguaje. Decir esto no implica de ninguna manera rendirse ante la caprichosa virtuosidad del artífice. Nosotros y él somos co-creadores; tanto los personajes como la ciudad tienen su existencia en nuestra mente. Luego podremos visitar el Dublín geográfico y descubrir que hay muchas coincidencias con lo que ya existía en nuestras mentes, incluso podríamos descubrir que el libro de Bloom nunca regresó a la biblioteca del mundo real.

Esto tampoco equivale a decir, como Barthes afirmaría en *S/Z*, que nuestra lectura de cualquier libro es esencialmente nuestra creación. Las palabras existen antes que nosotros, son comunales y están enredadas alrededor de la experiencia humana, están documentadas en otros libros y en diccionarios. En la mayoría de los libros se hallan sólo aplicadas a las páginas, como una capa delgada de barniz, pero *Ulises* es el primer libro que funciona como una suerte de holograma del mismo lenguaje, que crea una ilusión tridimensional gracias a la interferencia controlada entre nuestra experiencia del lenguaje y la manera en que se éste se dispone.

El autor sólo puede ser responsable de la disposición del lenguaje, como parece haber descubierto Joyce en París hacia fines de 1921 cuando, por primera vez desde que inició su larga odisea, se vio rodeado por personas que deseaban su libro, que incluso ansiaban tenerlo. Decidió, pues, dejar a los lectores el interminable trabajo de concluirlo, para que tuvieran también un interminable placer al hacerlo. Cuando trabajaba simultáneamente en los dos últimos episodios, personificaba por intervalos (gracias a la última materialización de la figura del Arreglista) al catequista de “Ítaca” y a la incontrolable Molly Bloom (“¡Oh rocas!”) que se mostraba decidida a contar la historia de los Bloom a su propio modo e incluso proporcionó algunas palabras para alcanzar una resonante afirmación si es que llegara la ocasión —por lo demás improbable— de que su conciencia se extinguiera.

cuenta de pronto de que estaba manejando a través del pueblo llamado Bloom en Kansas; en el *Bloomsday* de 1975 pasó frente a mí un taxi que, según se acostumbra en Baltimore, tenía en la puerta escrito el nombre del conductor: “L. Bloom”; más extraño aún fue lo que me ocurrió en el *Bloomsday* de 1963 cuando, al apagar el motor de un automóvil seminuevo después de un largo día de manejar, noté que el indicador de kilometraje decía “1904”. Cada uno de estos acontecimientos habría agradado seguramente a Joyce pero sería absurdo sugerir que él hubiera pensado que su libro los predeterminara.

También estaba al mismo tiempo leyendo las pruebas editoriales de todos esos miles de palabras que venían de Trieste y de Zurich y que, por fin, estaban ahora plasmadas en bloques uniformes de ocho páginas por pliego. Corregía cada *placard* y lo llenaba de correcciones, adiciones que le venían a la mente para insertar aquí y allá, para preguntar, responder, amplificar, mientras el catequista con gravedad preguntaba y respondía, preguntaba y respondía y mientras la *copia* de Molly se extendía y se extendía. El texto final de *Ulises*, antes de publicarse para que pudiéramos nosotros añadir nuestras colaboraciones, era en sí un trabajo de triple colaboración: la voz omnisciente que narra el episodio “Ítaca”, Molly Bloom y el propio autor que revisaba lo que había escrito hasta entonces y que, se daba cuenta, era muy bueno. •

Traducción de J. C. R. A.

Notas

¹ Éste fue el comentario de Joyce cuando su tía Josephine le dijo que *Ulises* no era un libro para leerse; *vid.* Richard Ellmann, *James Joyce*, Nueva York, Oxford University Press, 1959, p. 551.

² *Ibid.*, p. 725.

³ Esto ocurrió durante la grabación de ese pasaje para el programa *A Question of Place: James Joyce* de la National Public Radio.

⁴ John Henry Raleigh, *The Chronicle of Leopold and Molly Bloom: Ulysses as Narrative*, Berkeley, University of California Press, 1977, p. 9.

⁵ En estos párrafos quedo en deuda con la obra de Mili Čapek, *The Philosophical Impact of Contemporary Physics*, Nueva York, 1961 (especialmente en sus capítulos viii-ix). En cuanto a la física como disciplina que pierde sus funciones *vid.* A. P. French, *Newtonian Mechanics*, Nueva York, 1971, pp. 7-8.

⁶ Citado por Čapek, *op. cit.*, pp. 125-126.

⁷ Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 147.

⁸ Citado por Čapek, *op. cit.*, p. 122.

⁹ Véase el diario de Emerson para el 2 de agosto de 1842.

¹⁰ Robert Adams, *Surface and Symbol. The Consistency of James Joyce's Ulysses*, Nueva York, Oxford University Press, 1962, pp. 252-253.

¹¹ Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 531.

¹² Guy Davenport, “Joyce’s Forest of Symbols”, *The Iowa Review*, vi, i, invierno de 1975, pp. 79-91.

¹³ *Cartas*, I, 408; Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 611.

¹⁴ Samuel Beckett, “Dante... Bruno. Vico... Joyce”, en *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*, París, 1929, p. 21.

HUGH KENNER (1923-2003) fue catedrático de literatura inglesa en las universidades de Santa Barbara, John Hopkins y Georgia. Sus opiniones sobre Joyce, Beckett y Pound han dejado una profunda huella en la crítica literaria del siglo xx.