

**JAMES JOYCE**  
**A 125 AÑOS DE SU NACIMIENTO**



**BUENOS AIRES**  
**2008**







# **JAMES JOYCE A 125 AÑOS DE SU NACIMIENTO**



Centro de Estudios del Imaginario  
2008

Jame Joyce a 125 años de su nacimiento. Dirigido por Hugo Francisco Bauzá.  
1a ed. Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2008.  
40 p. 23x16 cm.

ISBN 978-987-537-077-7

1. Ensayo. I. Bauzá, Hugo Francisco, dir.  
CDD A864

CENTRO DE ESTUDIOS DEL IMAGINARIO  
DIRECTOR: Dr. Hugo Francisco Bauzá

Todos los derechos reservados  
Hecho el depósito que establece la Ley 11.723  
IMPRESO EN LA ARGENTINA

© ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES  
Avda. Alvear 1711, 3<sup>er</sup> piso - 1014 Ciudad de Buenos Aires - Argentina  
e-mail: [info@ciencias.gor.ar](mailto:info@ciencias.gor.ar)

ISBN 978-987-537-077-7

La publicación de los trabajos de los académicos y disertantes invitados se realiza bajo el principio de libertad académica y no implica ningún grado de adhesión por parte de otros miembros de la Academia, ni de ésta como entidad colectiva, a la ideas o puntos de vista de los autores.

## ÍNDICE

Presentación.....	7
Joyce y Shakespeare .....	11
James Joyce y la revolución literaria –Insurrecto e incoativo Joyce– .....	29



## PRESENTACIÓN

HUGO FRANCISCO BAUZÁ

El Centro de Estudios del Imaginario se complace, en esta oportunidad, en evocar la figura del escritor irlandés James Augustine Aloysius Joyce al cumplirse 125 años de su nacimiento. Con tal motivo invitó a dos conocidos estudiosos de nuestro medio a fin de que abordaran la obra del ilustre autor del *Ulises*.

Es oportuno recordar que el *Ulises* es una novela singularísima cuya trama transcurre en un solo día, el 16 de junio de 1904, en la que su protagonista, Leopold Bloom, recorre las calles de Dublín en un peregrinaje que simbólicamente remite al del Odiseo homérico.

No voy a referirme en esta escueta presentación a las cualidades literarias de la obra de Joyce, lo que harán los dos oradores de esta tarde, sino sólo destacar dos circunstancias singulares que vinculan a este escritor con la Argentina o, más precisamente, con autores argentinos.

La primera compete al vínculo James Joyce-Ricardo Güiraldes. El *trait d'union* fue, fundamentalmente, el crítico y traductor Valéry Larbaud, amigo de ambos, uno de los traductores del *Ulises* al francés<sup>1</sup> e importante difusor de la literatura hispanoamericana en Francia. Joyce venía trabajando en este notable relato desde el año 1913 y sólo logró editarlo en su totalidad en París en 1922 (con antelación había publicado pequeños extractos los que fueron censurados por la prensa anglosajona so pretexto de obscenidad). Más tarde, ya editado el *Ulises*, numerosos ejemplares fueron quemados por la causal aludida y otros, decomisados por la Aduana de los Estados Unidos debido a la prohibición que circulaba sobre dicha obra, sólo levantada en 1933.

Para publicar el *Ulises* su editora, la ya mítica librería Silvia Beach, debió recurrir a la ayuda de donantes que hicieron posible llevar a cabo esa empre-

<sup>1</sup> Cf. *Ulisse*, traduit de l'anglais par M. Auguste Morel assisté par M. Stuart Gilbert; traduction entièrement revue par M. Valéry Larbaud avec la collaboration de l'auteur, Paris, La Maison des Amis des Livres, Adrienne Monnier, 1929.

sa. Entre esos mecenas una de las más importantes fue Adelina del Carril de Güiraldes, esposa del autor de *Don Segundo Sombra*. A la sazón los Güiraldes pasaban una larga temporada en París donde el novelista cultivaba con intensa pasión la literatura –al amparo de su amigo, el ya citado Valéry Larbaud– y la pintura, esta última bajo la tutela del destacado pintor catalán Hermenegildo Anglada Camarasa<sup>2</sup>; como dato curioso destaco que otro de los donantes fue Winston Churchill.

En cierta ocasión, acompañando a la historiadora del arte María Elena Babino al Museo de Asuntos Gauchescos de San Antonio de Areco –comúnmente conocido como Museo Güiraldes– advertimos con la citada estudiosa, en una de las vitrinas del Museo, una antigua edición del *Ulises* en lengua francesa. Inquietos por conocerla, solicitamos a la Directora de esa institución nos permitiera tenerla en nuestras manos. Así pudimos constatar que se trataba del ejemplar número 1, de una tirada especial, numerada del 1 al 25, impresa en papel Hollande van Gelder. Para nuestra sorpresa pudimos advertir que, en el anverso de la portada, en forma impresa, podía leerse: “Nº 1. *Exemplaire imprimé pour Madame Adeline del Carril de Güiraldes*”.

El porqué de esa referencia resulta obvio ya que esta señora, además de vínculos de afecto que la religaban a J. Joyce, había sido una importante contribuyente para que la traducción de la mencionada novela viera la luz. Deducimos que parte respetable de la traducción francesa del *Ulises* y, en cierto modo, su edición, se deben, ciertamente, a una ayuda económica procedente de nuestra pampa.

La segunda circunstancia tiene que ver con el vínculo James Joyce-Jorge Luis Borges.

Pocos años ha, un estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires retiró de la Biblioteca Central de esa casa de estudios un ejemplar de la primera edición de los *Finnegans Wake* del citado Joyce. Sorprendió a este joven la dedicatoria de la carátula y, más aún, ciertas anotaciones en letra muy minúscula que, para cualquier entendido, no es otra que la letra del autor *El Aleph*. Este joven, consciente del valor del volumen, dio aviso a las autoridades de la Facultad de lo que se trataba, por lo que la Dirección de la Biblioteca resolvió retirarlo de la consulta ordinaria e incorporarlo a lo que tradicionalmente se conoce como el “Tesoro” de la Biblioteca.

<sup>2</sup> *Ad hoc* remito a María Elena Babino, *Ricardo Güiraldes y su vínculo con el arte. Buenos Aires, París, Mallorca, un itinerario estético para un proyecto americanista*, Buenos Aires, UNSAM, 2007.

Cabe referir que durante un tiempo J. L. Borges se desempeñó como Director del Instituto de literatura inglesa y norteamericana de esa Facultad y que haya sido en esa circunstancia cuando ese ejemplar pasó a engrosar los anaqueles de la citada Biblioteca universitaria.

Me veo tentado también, a mero título informativo, referir una circunstancia anecdótica que me tocó vivir vinculada con la fama que rodea el nombre de Joyce. En cierta ocasión, invitado por la Università degli Studi di Trieste, al visitar la ciudad recostada sobre el Adriático, me sorprendió encontrar numerosas placas –ocho, nueve, diez, no recuerdo con exactitud cuántas– que aludían a que en tal o cual sitio había habitado el ilustre poeta. Intrigado por esas referencias pregunté la causa a uno de mis colegas; éste me indicó que Joyce durante años se desempeñó en Trieste como profesor de inglés del instituto Berlitz y parece que el pago que recibía no era muy bueno, agravada su magra economía por una pésima administración de su parte; resultado, al no abonar las pensiones de la forma pactada, era, literalmente, expulsado de las mismas. Pasados los años, y ya famoso, fue designado Cónsul británico en Trieste, por lo que el novelista retornó a esa ciudad ingresando, esta vez, por la puerta grande.

También sobre Joyce me siento inclinado a recordar el parecer del notable novelista ruso Vladimir Nabokov quien, en el relato que le dio celebridad, declara: “*J’ai toujours admiré l’oeuvre ormonde du sublime Dublinois*”.<sup>3</sup>

En cuanto a los oradores de esta tarde sólo refiero que el profesor Carlos Gamarro es Licenciado en Letras, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en la especialidad Lingüística, y que ha concentrado sus estudios en el campo específico de la literatura inglesa. En ese orden revista como Profesor adjunto en la referida Facultad en la que, asimismo, ha dictado numerosos cursos y seminarios sobre esa materia. Es también autor de trabajos críticos y de ensayos en los que indaga preferentemente el vínculo que enlaza la literatura con el cine. Cultiva también el campo de la ficción; en ese aspecto es autor de cuentos y novela, por una de ellas –*Las Islas*<sup>4</sup>– obtuvo la primera mención en el Concurso Nacional de Novela de Autor Inédito que organizó la Secretaría de Cultura de la Nación en el año 1996.

<sup>3</sup> *Lolita*, trad. de Francesc Roca, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 255. Destaco que el adjetivo *ormonde* (= *hors du monde*) no existe en francés; se trata de una invención del propio Nabokov en homenaje al “sublime dublinés”.

<sup>4</sup> Buenos Aires, Ed. Simurg, 1998; 2ª ed. Buenos Aires, Norma, 2007.

En cuanto a D. Bernardo Ezequiel Koremblit, miembro titular de la Academia Nacional de Periodismo, se trata de un prolífico y notable escritor volcado principalmente al campo de la crítica literaria y el ensayo. Por uno de sus trabajos —*Coherencia de la paradoja*— obtuvo el “Primer premio municipal de ensayo”. En este trabajo singular aborda con profundidad los mundos novelísticos de Chesterton, Proust, Svevo, así como la poesía de Borges y Ungaretti, entre otros autores de su predilección. Y lo hace mediante un estilo intransferible donde un humor muy fino se impone como nota dominante.

Sus artículos dominicales del diario *La Prensa*, editados al amparo de un título *cum fundamento in re*, “La mitigación por el humor”, dan cuenta de un espíritu sutil que observa la literatura —y también el mundo— con una mirada cargada de la sabiduría que dan los años vividos con inteligencia por una mente lúcida, y expresada en un lenguaje que, al mismo tiempo, atrapa y asombra al lector. Las páginas de B. E. Koremblit trasuntan el saber que los años confieren a alguien que, al mismo tiempo, es *sage et savant* y de quien la humildad es su nota distintiva.

## JOYCE Y SHAKESPEARE

CARLOS GAMERRO

De regreso en la isla de Circe, y tras enterrar a Elpenor, Odiseo recibe los consejos de la maga. Tiene dos rutas: una que atraviesa las rocas errantes, y la otra que pasa entre Escila y Caribdis. Circe no puede recomendarle un plan de acción: es él quien debe elegir, y opta por la segunda, donde se enfrentará a un nuevo dilema: pegarse a la roca de Escila, un monstruo de seis cabezas, cada una de las cuales se llevará uno de los hombres del barco, o acercarse a Caribdis, una criatura que regularmente sorbe el mar y vuelve a escupirlo; creando remolinos que destroran los barcos. En la primera opción el barco pasará, al precio del sacrificio de seis vidas; en el segundo caso todos pueden salvarse, pero lo más probable es que todos perezcan. El realista Odiseo elige la primera opción, y pasa, y sigue, acompañado por los gritos de sus camaradas devorados por el monstruo. Joyce señala, en el Esquema Linati, que el 'sentido' de este capítulo es 'el dilema de dos filos' y eso es lo que el término Escila-Caribdis, incorporado a la lengua, ha pasado a significar: una situación sin salida, estar entre la espada y la pared. En el esquema Gilbert-Gorman corrige la 'técnica', originalmente dada como 'remolino' (en alusión a Caribdis) a 'dialéctica': en parte porque el modelo para este capítulo es el diálogo socrático, y también apuntando a una posible superación de la antinomia, porque Joyce convierte a sus dos monstruos en símbolos de oposiciones más generales:

<b>Escila</b>	-	<b>Caribdis</b>
Roca	-	remolino
Hechos	-	imaginación
Aristóteles	-	Platón
Ojo	-	oído
Masculino	-	femenino

La roca, corresponde a la base, a la realidad, a los hechos; y el remolino a la imaginación, al ensueño. Los hechos corresponden a la filosofía de Aristóteles, que tiene su base (roca) en la realidad del mundo material; y Joyce hace

que el remolino corresponda a la filosofía platónica, basada en la noción de la realidad de las ideas y el carácter ilusorio del mundo material. Escila es un monstruo fálico, mientras que Caribdis, el vórtice o remolino, es vaginal; el ojo es un órgano eminentemente masculino, es convexo, penetrante; mientras somos penetrados que por el cóncavo y femenino oído.

El 'arte' de este capítulo es la literatura, todo el capítulo es un diálogo sobre la literatura y sobre su más grande representante: William Shakespeare. Nora Barnacle, cuando su marido publicó *Ulises*, habría dicho: "Ahora solamente le queda uno por superar, ese Shakespeare", anécdota que le viene como anillo al dedo a Harold Bloom para su teoría sobre la angustia de las influencias: su capítulo sobre Joyce en *El canon occidental* se titula justamente "El agón de Joyce con Shakespeare". Joyce mismo, cuando le proponen la pregunta sobre el libro que se llevaría a la consabida isla desierta, duda entre Dante y Shakespeare, para decidirse finalmente por este último porque "el inglés es más variado". Por su respuesta vemos que el duelo tiene, también, una dimensión política que a Bloom (Harold) se le escapa por completo: Irlanda contra Inglaterra. *Nuestros jóvenes bardos irlandeses*, dirá el anglófilo Eglinton, *tienen que crear todavía una figura que el mundo pueda colocar al lado del Hamlet del sajón Shakespeare*. Joyce recoge el guante, aunque la figura que ofrece, más que la de Stephen, es la de Bloom (Leopold).

Este capítulo transcurre casi enteramente en la Biblioteca Nacional de Irlanda, en la oficina del señor Lyster. Estando las universidades muy controladas, *Trinity College* por la minoría protestante, y *University College* por los jesuitas, la Biblioteca era uno de los lugares donde podían tener lugar discusiones intelectuales más abiertas y modernas.

Entramos en la conversación *in medias res*. El señor Lyster, el bibliotecario cuáquero, viene de citar al *Wilhelm Meister* de Goethe, donde el protagonista define así a Hamlet:

*Un alma vacilante afrontando un mar de dificultades, desgarrado por dudas antagónicas, como uno ve en la vida real.*

"Un mar de dificultades" es del monólogo más famoso de *Hamlet*, (III, i), también es una alusión a Caribdis y, más generalmente, al viaje de Odiseo; las "dudas antagónicas" importan una alusión al dilema Escila-Caribdis. Todo *Hamlet* es, de hecho, la dramatización de un dilema: "ser o no ser" es la traducción metafísica de "¿Mato al rey, o no lo mato?".

La frase de Lyster es una apretada síntesis del *Hamlet* romántico. A Stephen le parece una postura obvia, y sobre todo, vieja, superada. Porque cada

nueva época debe redefinir su *Hamlet*; y se podría hacer una historia de la literatura y del pensamiento ingleses, por ejemplo, meramente en base a las sucesivas interpretaciones de *Hamlet*: cada época, cada movimiento o escuela deben tener su *Hamlet*, no puede haber un nuevo movimiento, una nueva época literaria sin una nueva lectura de *Hamlet*. En este capítulo, Joyce creará el *Hamlet* irlandés, que es a la vez el *Hamlet* del Alto Modernismo, el *Hamlet* del siglo XX. En esto la política de reposición colonial alcanza uno de sus picos: un irlandés les arrebató *Hamlet* a los ingleses (por eso es significativa, en este capítulo, la ausencia de Haines, el intelectual de Oxford que ha venido a estudiar a sus colonizados celtas: qué me importa lo que pueda decir este *Paddy* sobre *nuestro* poeta, habrá pensado Haines).

Además de Lyster, el bibliotecario cuáquero, y Stephen, hay dos personajes presentes: John Eglinton (seudónimo anglo de William Kirkpatrick Magee) y el poeta Geo Russell, también conocido por su seudónimo místico AE. Si Stephen es Sócrates, Eglinton será su Trasímaco, su Glaucón, su Agatón: el antagonista.

Russell habla desde las sombras.

*—Todas estas cuestiones son puramente académicas—vaticinó Russell desde su sombra—. Quiero decir, si Hamlet es Shakespeare o James I o Essex.*

Recién ahora entendemos cuál es el tema específico en discusión: quién es Hamlet, con qué persona de la vida real, de la vida de su autor Shakespeare, debemos identificarlo. Russell opina que la cuestión no tiene importancia alguna:

*El arte tiene que revelarnos ideas, esencias espirituales sin forma... La más profunda poesía de Shelley, las palabras de Hamlet, ponen a nuestro espíritu en contacto con la sabiduría eterna, el mundo de ideas de Platón. Todo lo demás es especulación de escolares para escolares.*

Al espiritualismo neoplatónico de Russell, Stephen responde con contundencia aristotélica: ¡*Muro, condenación, golpéame!* (un eco de sus aristotélicas reflexiones sobre la realidad del mundo material en el capítulo 3, aquel que empieza con la famosa frase *ineluctable modalidad de lo visible*). Y agrega:

*—Los maestros fueron primero discípulos. Aristóteles fue una vez discípulo de Platón.*

Eglinton hace otro chiste, y así quedó: Aristóteles nunca pasó de alumnito de Platón. Esta vez a Russell le causó gracia, pero no a Stephen, que devuelve la estocada:

—Ese alumno modelo —dijo Stephen— encontraría las meditaciones de Hamlet, acerca de la vida futura de su alma principesca —el improbable, insignificante y nada dramático monólogo— tan superficial como los de Platón.

En una frase desestima el famoso monólogo del “Ser o no ser” y las especulaciones de Platón sobre la inmortalidad del alma. Eglinton se ofusca:

—Palabra, que me hace hervir la sangre escuchar a alguien comparando a Aristóteles con Platón.

—¿Cuál de los dos —preguntó Stephen— me habría desterrado a mí de su República?

Insidioso pero certero, Stephen alude al Libro X de *La República*, donde Platón expulsa a los poetas. ‘Ustedes se dicen poetas platónicos pero Platón los echó de la República’, les dice de alguna manera Stephen, y piensa: *Desenvaina tus definiciones de puñal*: el duelo ha comenzado. Duelo que Stephen ensaya en su mente:

*El caballismo es la cualidad de todo caballo.*

Esto es Platón, claro, y la burla de Stephen se parece a la de Borges en su “Historia de la eternidad”, donde dice, Borges, claro: “La Mesidad, o Mesa Inteligible que está en los cielos: arquetipo cuadrúpedo que persiguen condenados a ensueño y a frustración, todos los ebanistas del mundo”. Los neoplatónicos, piensa Stephen, *adoran las corrientes de tendencia y los eones*, caen en el remolino de Caribdis; Stephen, como Odiseo, elige la roca de Aristóteles: *Dios: ruido en la calle: muy peripatético. Espacio: lo que uno tiene que reconstruir* (nuevamente, la ‘ineluctable modalidad de lo visible’ del capítulo 3). Y en una invocación de su maestro: *Aferrate al ahora, al aquí, a través del cual el futuro se sumerge en el pasado*. No dejes que el remolino te lleve, agárrate a la roca del mundo material, de la realidad de los hechos. “Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos” señala Borges en “El ruiseñor de Keats” y agrega: “de la mente inglesa cabe afirmar que nació aristotélica”. La mente irlandesa de la época era, en cambio platónica, pero la de Stephen (y Joyce) nació aristotélica sin duda.

Entretanto ha llegado el señor Best, aquel que en la vida real, cuando le recordaron que era un personaje de *Ulises*, contestó indignado “no soy un personaje de ficción. Soy un ser viviente” (Ellmann, *James Joyce*, cap. 22).

El señor Best recuerda un poema en prosa de Mallarmé, “Hamlet y Fortinbras” donde se habla de Hamlet *leyendo el libro de sí mismo*. Todos se rien de los franceses con inglesa suficiencia, sobre todo Eglinton: *gente excelente...*

pero angustiosamente cortos de vista en algunos asuntos. Stephen recuerda otra frase del texto de Mallarmé:

*Suntuosa y estancada exageración en el crimen.*

Fatalmente aquejados de bardolatría, los ingleses no se atreverían a una frase como esa. Stephen les recuerda a sus interlocutores que *Hamlet* es, además de muchas cosas, una carnicería monstruosa:

*—Robert Greene lo llama [a Shakespeare] un verdugo del alma. No en balde era hijo de un carnicero que esgrimía el hacha de matar y se escupía las manos. Nueve vidas son sacrificadas por una: la de su padre. Padre Nuestro que estás en el purgatorio.*

Y escuchamos ahora, resonando en la mente de Stephen, la voz del rey Hamlet, el padre fantasmal:

*¡Escucha! ¡Escucha! ¡Oh, escucha!*

*Si tú alguna vez...*

En *Hamlet*, la frase se completa "...amaste a tu padre, entonces toma venganza de este horrible asesinato". ¿Cuál es, se había preguntado Stephen en el cap. 3, *la sustancia divina por la que el Padre y el Hijo son consustanciales?* La respuesta aquí, es el mandato: el hijo debe dejar de lado su propia vida y su ser, para llenarse del deseo del padre, el mandato de venganza.

Aquí comienza el gran tema del capítulo 9 y, según algunos, del *Ulises* todo: el misterio de la paternidad. Joyce desarrollará un paralelismo entre las tres principales figuras de la metáfora paterna, que articula nuestra cultura: Dios, creador del Universo, el padre, dador de vida o procreador, y el autor o artista, creador de una obra. Son tres procesos creativos análogos, o el mismo proceso desplegado en ámbitos diferentes. Y Joyce toma como modelo al hombre que, de todos los autores literarios, más se acercó a Dios: *Después de Dios, Shakespeare es quien más ha creado* dirá Eglinton, citando a Dumas padre. Podemos también recordar a Oscar Wilde: "La realidad imita a Shakespeare... tan bien como puede".

Stephen desarrolla ahora una teoría sobre los fantasmas, que incluirá también al Espíritu Santo, que en inglés se dice "Holy Ghost".

*—¿Qué es un espíritu? —preguntó Stephen (...) Uno que se ha desvanecido en impalpabilidad por la muerte, por la ausencia, por el cambio de costumbres.*

Según Stephen, si bien hay varias clases de espíritus o fantasmas, siempre se trata de alguien (un muerto, un exiliado, un anciano) que vuelve a un mundo que ya no es el suyo.

*El Londres de Elizabeth está tan lejos de Stratford como lo está el París corrompido del virginal Dublin.*

Shakespeare, de vuelta en Stratford tras veinte años en Londres, al igual que Stephen, que ahora ha vuelto a Dublín desde París. Odiseo regresando a Ítaca. Y el rey Hamlet, claro, que ha vuelto de la muerte:

*¿Quién es el espíritu de "limbo patrum" (el limbo de los padres) volviendo al mundo que lo ha olvidado? ¿Quién es el rey Hamlet?*

Lo que Stephen desarrollará a continuación es una lectura de *Hamlet* en clave biográfica, pero con una peculiaridad. Lo habitual es leer la obra en función de la biografía, usar la vida del autor para determinar el sentido o la interpretación de la obra, ejercicio que hoy goza de muy mala prensa en los medios académicos. La peculiaridad de Joyce es que procede a la inversa. Escribe, es decir, inventa, una biografía de Shakespeare partiendo de la obra de Shakespeare. Puede hacerlo porque del hombre Shakespeare, de su vida, poco y nada se sabe con certeza. Sus biografías son puramente especulativas y muchas veces sus biógrafos arman episodios de la vida del autor tomando tal o cual escena de la obra como modelo. Una de las cosas que suele decirse es que en la representación de *Hamlet*, Shakespeare habría actuado la parte del rey muerto:

*—Dice las palabras a Burbage, el joven actor que está de pie delante de él más allá del bastidor... Es a un hijo que él habla, el hijo de su alma, el príncipe, el joven Hamlet, y al hijo de su cuerpo, Hamnet Shakespeare, que ha muerto en Stratford para que su homónimo pueda vivir para siempre.*

Efectivamente, Hamnet, único hijo varón de Shakespeare, muere en 1596, a los once años. Shakespeare, entonces, crearía al 'hijo de su alma' Hamlet para volver a la vida al 'hijo de su cuerpo' (*Si Hamnet hubiera vivido sería el mellizo del príncipe Hamlet*).

Y ahora Stephen pregunta: *¿Es posible que el actor Shakespeare (...) no haya deducido o previsto la conclusión lógica de esas premisas: tú eres el hijo desposeído: yo soy el padre asesinado: tu madre es la reina culpable, Ann Shakespeare, nacida de soltera Hathaway?*

Eglinton, retomando su papel de antagonista principal, dice:

*—¿Tiene usted la intención de romper con una tradición de tres siglos? Al fin el espíritu de ella ha sido exorcizado para siempre. Ella murió, para la literatura por lo menos, antes de haber nacido.*

La 'tradición' dice que, en lo que a la obra de Shakespeare se refiere, es como si Ann Hathaway nunca hubiera existido. Stephen contesta esta interpretación con la roca de los hechos:

*Ella murió sesenta y siete años después de haber nacido. (...) Ella recibió sus primeros abrazos. Dio a luz a sus hijos y le puso peniques sobre los ojos para mantener cerrados sus párpados cuando él yacía en su lecho de muerte.*

Eglinton insiste:

*—El mundo cree que Shakespeare cometió un error y que se zafó de él lo mejor y lo más ligero que pudo.*

*—¡Son macanas! —dijo Stephen—. Un hombre de genio no comete errores. Sus errores son voluntarios y los portales del descubrimiento.*

En su afán polémico Stephen quizás exagera, pero es cierto que un genio es capaz de aprovechar sus errores, convertir sus errores en una fuente de su conocimiento y su creación artística o intelectual

*Una arpía —dijo John Eglinton astutamente— no es una entrada adecuada para descubrimientos, uno pensaría. ¿Qué descubrimiento útil aprendió Sócrates de Jantipa?*

*—Dialéctica —contestó Stephen—; y de su madre el modo de traer pensamientos al mundo.*

Aquí, las dos etapas del método socrático: la dialéctica que purga las ideas erróneas, y la mayéutica, el arte de la partera, de ayudar a nacer al conocimiento verdadero.

En inglés Eglinton usa a palabra "shrew", como en *The Taming of the Shrew* (*La fierecilla domada*). "Shrew" es musaraña, pero también arpía, o bruja (utilizada para las esposas de carácter).

Shakespeare, según Stephen, dejó a Ann en Stratford, pero en Londres siguió escribiendo sobre ella: *Venus y Adonis*, el poema narrativo de 1593, presenta a la madura diosa seduciendo, y eventualmente causando la muerte, del joven Adonis: así habría seducido una Ann de veintiséis años al William de dieciocho, y las fechas sugieren que se casaron porque Ann quedó embarazada: al joven William, sugiere Stephen, le hicieron la cama, o más bien el trigal, y cuando pudo huyó a Londres donde, salvo visitas esporádicas, permanecería durante veinte años: tantos como Odiseo fuera de Ítaca.

*¿Eligio mal? —pregunta Stephen—. Fue elegido, me parece a mí. Si otros tienen su voluntad, Ann tenía un medio.*

*If others have their will Ann hath a way*, un juego de palabras impecable, una variación sobre el dicho “Where there’s a will there’s a way”, donde will (voluntad) corresponde a Will(iam) Shakespeare.

*La diosa de ojos grises que se inclina sobre el efebo Adonis agachándose para conquistar, como prólogo a la hinchazón, es una moza de rostro descarrado de Stratford que tumba en un trigal un amante más joven que ella.*

La presentación de lo que bien podría llamarse la escena primaria de la literatura inglesa, la violación de Shakespeare, ha sido demasiado para el platónico Russell, que se levanta y se va. El bibliotecario cuáquero, en cambio, se ha interesado justamente en el lado sensacionalista de la teoría,

*—¿Es su opinión, entonces, que ella no fue fiel al poeta?*

Y Eglinton, por su parte, lanza su desafío: *puedo advertirle desde ahora que si usted quiere hacer vacilar mi creencia de que Shakespeare es Hamlet tiene una ardua tarea por delante.*

*Quédate conmigo* (o sea, déjalo en mis manos), piensa Stephen, y pone manos a la obra:

*—Como nosotros o la madre Dana (Dana, diosa celta de la naturaleza; además, nombre de la revista de Eglinton) tejemos y destejemos nuestros cuerpos —dijo Stephen— de día a día, sus moléculas lanzadas de acá para allá, así el artista teje y desteje su imagen. Y así como el lunar de mi seno derecho está donde estaba cuando nací, a pesar de que mi cuerpo ha sido tejido de materia nueva muchas veces, así a través del espíritu de un padre inquieto la imagen del hijo muerto se adelanta.*

¿Qué está diciendo Stephen? Que en su trabajo el artista crea dos cosas: crea una obra distinta de sí, y también se crea o recrea a sí mismo, crea su propia imagen. Pero así como el lunar —o la cicatriz— se renuevan junto con el resto del cuerpo, las heridas del alma reaparecen en el tejido de la obra, por más esfuerzos que el artista haga por borrarlas o eliminarlas; la obra de Shakespeare estaría *marcada* por estas recurrencias (la traición de la persona amada, la muerte del hijo). La imagen del lunar está tomada de *Hamlet* (I, iv): el príncipe, hablando de la afición de su tío por la bebida, dice que a veces un solo defecto moral puede arruinar el carácter, de la misma manera que un solo lunar puede arruinar la belleza de un rostro. Lo que dice del rey se aplica, por supuesto, a sí mismo: el lunar sería en su caso su tendencia a la indecisión, a reflexionar demasiado antes de actuar.

Eglinton, el más perspicaz de los oyentes de Stephen (por algo Joyce lo convierte en su antagonista) objeta:

—Si ésa fuera la marca de nacimiento del genio, el genio sería una droga en el mercado. Los dramas de los últimos años de Shakespeare [...] respiran otro espíritu. El espíritu de la reconciliación.

Se refiere a *Pericles*, *Cimbelino*, *Cuento de invierno* y *La tempestad*, los romances, o tragicomedias, de la última época de la producción shakespeariana. En ellos, la tragedia se evita a último momento, la venganza da paso a la reconciliación, las pérdidas se reparan. La objeción de Eglinton es válida, pues la teoría de Stephen explicaría el ‘período infernal’ de las tragedias apenas; pero como buen discípulo de Sócrates, Stephen utiliza en propio beneficio las objeciones del contrario:

—Si usted quiere saber cuáles son los acontecimientos que proyectan su sombra sobre el período infernal del Rey Lear, Otelo, Hamlet, Troilo y Crésida, trate de ver cuándo y cómo se levanta la sombra. ¿Qué es lo que ablanda el corazón de ese hombre naufragado en tempestades horribles, probado, como otro Ulises, *Pericles*, príncipe de Tiro?

La respuesta de Stephen puede resultar un poco banal y hasta sentimental: una nieta. Elizabeth Hall, hija de Susanna Shakespeare, nace en 1608, y ese año Shakespeare escribe la última de sus tragedias (*Timón de Atenas*), que deja a medio terminar, y el primero de sus romances (*Pericles*). En tres de estas obras, el agente de la reconciliación es una niña, simbolizando la nueva vida que comienza: Marina en *Pericles*, Miranda en *La tempestad* y Perdita en *Cuento de invierno*.

El señor Lyster trae a colación la historia que cuentan los sonetos, y Stephen pregunta:

—¿Por qué envía a una que es una “buona roba” (término que aparece en *Enrique IV*, significa cortesana o prostituta) un hidalguillo para cortejarla en su nombre? [...] ¿Por qué? La fe en sí mismo había sido prematuramente destruida. Fue seducido primero en un trigal y nunca más será un vencedor a sus propios ojos ni jugará victoriosamente el juego de reír y acostarse. El supuesto donjuanismo no ha de salvarlo. Ningún desfacimiento posterior desfacerá el primer desfacimiento.

Enamorado de la dama oscura, Shakespeare envía a su amado lord (el ‘hidalguillo’) a cortejarla en su nombre; el lord tiene relaciones con la dama y Shakespeare se queda escribiendo sonetos. Según Stephen, Shakespeare actuó así bajo la sombra del trauma original: la herida sexual causada por Ann.

*El colmillo del jabalí lo ha herido donde el amor está sangrando.*

Esta imagen remite a *Venus y Adonis*, pues éste muere en una cacería, herido por un jabalí, y también a la *Odisea*: en el canto XIX Euriclea, el ama de llaves, reconoce a Odiseo por la cicatriz, en el muslo, de una herida que le produjo, en una cacería, un jabalí. Cicatriz e identidad: la cicatriz, algo que no nos viene de nacimiento, fruto de un accidente, es paradójicamente lo que de ahí en más fijará quién somos, hace que nos reconozcan aunque queramos ocultarnos. La cicatriz, una firma, una marca que ninguna escritura posterior podrá borrar. Aunque hay, claro, una *cicatriz de nacimiento*: el ombligo.

Y Ann, la Ann de Stephen, que seduce al jovenzuelo Shakespeare, no tomará a bien que éste la abandone:

*Si la arpía es vencida persiste sin embargo en ella la invisible arma de la mujer. Hay, lo siento en las palabras, algún agujón de la carne impulsándolo a una pasión nueva, una sombra más sombría de la primera, ensombreciendo hasta su propia comprensión de sí mismo. Una suerte semejante lo aguarda y los dos furores se mezclan en un solo torbellino.*

‘El arma invisible’ es la infidelidad, ‘las palabras’ son las de las grandes tragedias. Una nueva herida de Ann (‘una sombra más sombría que la primera’) que, sumada a la inicial, lleva a Shakespeare a un furor cercano a la locura (el ‘torbellino’, nuevamente Caribdis), furor en el que habría compuesto las grandes tragedias (desde *Hamlet*, de 1601, a *Timón de Atenas*, 1608). Stephen tiente a su auditorio con la pregunta central: ¿qué le hizo Ann a Shakespeare para sumirlo en el torbellino de las grandes tragedias? y sabe que los tiene en un puño:

*—El alma ha sido antes herida mortalmente, un veneno vertido en el pórtico de un oído entregado al sueño.*

Acá se vuelve relevante la identificación vagina-oído. Claudio tiene relaciones con la reina y echa su veneno en el oído del rey yacente: asesinato y adulterio se vinculan en una figura análoga.

—El espectro del rey Hamlet no podría haber tenido conocimiento del envenenamiento ni de la bestia de dos lomos si no hubiera sido dotado del conocimiento por su creador.

En el capítulo 7 Stephen se había preguntado ¿cómo supo el rey cómo lo mataron, si estaba dormido? Aquí tenemos la respuesta: se lo dijo su creador: Shakespeare/Dios. Y vuelve a Shakespeare:

*—Por eso es que su discurso [...] está siempre orientado hacia otra parte, hacia el pasado. Violador y violado, lo que quería y no quería va con él des-*

*de las esferas de marfil bordeadas de azul de Lucrecia al pecho de Imogen desnudo, con su aureola de cinco lunares.*

Dos heroínas, y cuatro pechos: los de Lucrecia, violada por Tarquino en *La violación de Lucrecia*, poema dramático de 1594, y los de Imogen, de *Cimbelino*, que Iachimo describe con detalle para convencer a su marido Posthumus de que ha gozado de ella (nuevamente, lunar e identidad se vinculan). Lo que Stephen sugiere es que estas escenas de violación, real o supuesta, que aparecen en la obra de Shakespeare, son fantasías compensatorias, un intento de dar vuelta, en la ficción, lo que pasó en la vida, donde fue él el violado.

Al final de su vida, cansado, el autor regresa a casa. En palabras de Borges, en *"Everything and Nothing"*:

"...una mañana lo sobrecogieron el hastío y el horror de ser tantos reyes que mueren por la espada y tantos desdichados amantes que convergen, divergen y melodiosamente agonizan. Aquel mismo día resolvió la venta de su teatro".

En las de Stephen:

*Él se vuelve fatigado de la creación que ha amontonado para esconderse de sí mismo, viejo perro lamiendo una vieja llaga (la llaga, por supuesto, se vincula con la herida y la cicatriz). Pero él, como la pérdida es su ganancia, pasa incólume hacia la inmortalidad sin sacar provecho de la sabiduría que ha escrito o de las leyes que ha revelado.*

El diagnóstico de Stephen parece pesimista. El autor, escribiendo, no aprende nada, escribe más bien para repetir un síntoma, una escena traumática, para esconderla o enmascararla: la escritura produce desconocimiento de sí mismo. *Hamlet*, de hecho, puede verse como una tragedia sobre el desconocimiento de sí: la tragedia de Hamlet es que el héroe, una de las conciencias más desarrolladas de la literatura occidental, es absolutamente incapaz de ver en su interior, saber por qué actúa (o no actúa) como lo hace, saber qué siente. Hamlet es en esto el doble de Shakespeare: una de las conciencias más desarrolladas que produjo la humanidad, movida por fuerzas que apenas comprende. Sócrates, parecen decir a la vez Shakespeare y Joyce, era un iluso: el verdadero conocimiento de sí mismo es imposible, la autoconciencia tiene insalvables límites.

A diferencia de los sabios, o los maestros, de quienes uno espera que apliquen a su propia vida su sabiduría, a un escritor uno no le pide que sea sabio en su vida: basta con la obra. A un maestro o gurú le exigimos que predique

con el ejemplo: su sabiduría debe ser inmanente, reflexiva, y el sabio debe ser capaz de volverla sobre sí mismo. La del artista es una sabiduría trascendente, y el más allá al que trasciende es el de la obra y sus lectores, pero es una sabiduría que no necesariamente vuelve sobre la propia persona. El artista puede enseñar con su obra pero eso no implica que pueda aprender de ella, que sea capaz de aplicarla a sí mismo: el artista tropieza con una linterna en la mano, iluminando el camino a otros.

Lo mismo, propone Stephen, nos sucede a los padres terrenos: trascendemos nuestro ser inmanente no en persona, sino a través de nuestros hijos. Lo mismo le sucede a Dios: trasciende su inmanencia no en sí mismo, sino como Hijo. Como el autor, crea una obra, el mundo; como el autor, no entra en su mundo en su propia persona, sino que envía a su Hijo en su lugar, al igual que Shakespeare, una vez creado el mundo de *Hamlet*, envía a su hijo (Hamlet/Hamnet) reservándose el lugar de fantasma (*Holy ghost*, Espíritu santo). Entendemos que Joyce apunta alto: intenta dar cuenta de cómo la metáfora paterna, en su triple manifestación de dios, padre y autor, es la base de nuestra cultura (al menos mientras ésta siga siendo patriarcal).

Stephen ha logrado interesar a su auditorio en 'la señora S':

—*Quisiéramos escuchar más [dice Eglinton] Hasta ahora pensábamos en ella, si pensábamos, como en una paciente Griselda, una Penélope casera.*

Stephen bosqueja la vida de Shakespeare en Londres: comida, bebida, riquezas, mujeres (menciona a dos candidatas a ser la 'dama oscura' de los sonetos: Lady Penelope Rich y la señora Fitton), prostitutas baratas... luego pregunta:

*¿Qué suponen ustedes que estaba haciendo la pobre Penélope (en oposición a 'Penelope Rich') en Stratford todos esos veinte años detrás de los vidrios de diamante?*

—*¿De quién sospechas?* pregunta el recién llegado Buck Mulligan; Stephen aclara una vez más que no le parece tan decisiva la traición a la que se alude en los sonetos. Es verdad que *la ramera de la corte lo despreció por un señor, el miqueridoamor del poeta*, pero ella, a diferencia de Ann, *no quebrantó un voto conyugal.*

Brevemente, se alude a la relación amorosa con el lord de los sonetos (habitualmente identificado con William Herbert, Lord Pembroke, de ahí la dedicatoria a W. H.); en su monólogo interior, Stephen da por sentada la homosexualidad del autor (algo no tan corriente en 1904), su referencia a *el amor que no osa decir su nombre*, proviene del poema de Lord Alfred Douglas, el

amante de Wilde, citada como ‘evidencia’ en el juicio contra éste. Eglinton, homosexual de placard, la cuestiona: *como (buen) inglés [dice] él amaba a un lord. Así parece*, le replica Stephen, aprovechándose algo cruelmente de este pie, *ya que él quiere hacer por él, y por todos los otros y singulares úteros sin oídos, el santo oficio que un palafrenero hace por un padrillo.*

‘*Unear’d womb*’ es del Soneto 3, ‘útero sin arar’, o sea sin fecundar; el oficio del palafrenero es llevar el padrillo hasta la yegua; Shakespeare, entonces, amaba tanto a su lord que lo ayudó a serle infiel. Pero, insiste, no fue esta traición la que lo enloqueció, sino la de su esposa:

–*Dos hechos apestan en el espíritu de ese espectro: un voto quebrantado y el estúpido campesino sobre quien ella volcó sus favores, hermano del difunto esposo. La dulce Ann, entiendo, tenía la sangre ardiente. Una vez seductora, dos veces seductora.*

Ann, como la madre de Hamlet, se habría acostado con el hermano de su esposo.

–*La prueba la tienen ustedes, no yo*, afirma Stephen al modo socrático. En quinta escena de *Hamlet* (I, v) el fantasma la acusa de adulterio; fuera de eso, entre el matrimonio y el momento en que el *pobre querido Willun [...] fue a morir sobre ella, furioso por ser el primero en irse*, no hay registros escritos de ninguna clase sobre ella, salvo en un pedido de dinero prestado (mientras su esposo se da la gran vida en Londres), y en el ‘*canto de cisne*’, o sea, el testamento de Shakespeare, que en la primera redacción le deja dinero o bienes a una ofensivamente larga lista de familiares y amigos, sin hacer mención alguna de ella; luego, entre líneas (se ve claramente en el manuscrito), como si lo hubieran presionado, agrega el insultante “dejo a mi esposa la segunda mejor cama, con los muebles”.

La crítica hagiográfica ha encontrado en esta segunda mejor cama un sapo duro de tragar, y los argumentos van de los atendibles (los derechos de la esposa estaban fijados por ley, y no hacía falta hacer mención expresa de ellos) a los grotescos (“el agregado entre líneas de la segunda mejor cama –sin duda la que compartían los esposos, pues la mejor sería la de huéspedes– puede tomarse como un cariñoso agregado”).<sup>5</sup> Eglinton es de éstos, y Stephen lo rebate comparando la mezquindad del testamento de Shakespeare con la generosidad del de Aristóteles.

<sup>5</sup> Mackail, J. W. “The Life of Shakespeare”, en Granville-Barker, H. y Harrison, G. B., *A Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge, CUP, 1949.

Nos acercamos al centro de la doctrina de Stephen.

*—La paternidad, en el sentido del engendramiento consciente, es desconocida para el hombre.*

Stephen compara la paternidad con la maternidad: la relación padre-hijo no pertenece al orden de lo real, ni al orden de lo natural. La de paternidad es una noción que se establece a partir de la cultura y del lenguaje

*—Es un patrimonio místico, una sucesión apostólica, de único engendrador a único engendrado.*

Los sonetos de Shakespeare están dedicados a W. H., “único engendrador” de éstos; en el Credo, Jesús es “el único hijo engendrado de Dios”. En la iglesia, cada obispo hereda ‘místicamente’ el estatuto espiritual de los apóstoles. La paternidad es una antorcha que pasa de padre a hijo, de dos maneras: cuando el hijo se convierte en padre (y su padre pasa a ser abuelo) o cuando el padre muere.

*—Sobre ese misterio, y no sobre la madona que el astuto intelecto italiano arrojó al populacho de Europa, está fundada la iglesia*

El culto de la virgen, la mariolatría, sería un truco publicitario de la iglesia, porque la relación física y emotiva con la madre es más accesible a las masas que la comprensión intelectual y espiritual (mística) que el misterio de la paternidad demanda.

*y fundada inmutablemente, porque fundada, como el mundo, macro y microcosmo, sobre el vacío, sobre la incertidumbre, sobre la improbabilidad.*

“Mas yo también te digo, que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia”, dice Jesús en Mateo 16: 18. Esta roca, propone Stephen, es el vacío: no sólo la iglesia, sino todo el edificio de nuestra cultura, está fundado sobre una ficción, algo que bien puede ser un error, la relación padre-hijo. Richard Rowan, el escritor protagonista de *Exiliados*, única obra de teatro escrita por Joyce, sospecha una infidelidad de su mujer. La incertidumbre lo atormenta, al final, elige no saber: “Herí mi alma por ti. La herí con una duda profundísima que nunca podrá cicatrizar. Jamás podré saber. ¡Nunca! No quiero saber ni creer nada, no me importa. No es en la oscuridad de la fe como yo te quiero, sino en la viviente, incansable, hiriente duda”. Frente a la certeza de la fe, Joyce propone, como modelo, la incertidumbre de la literatura.

*La paternidad puede ser una ficción legal. ¿Quién es el padre de hijo alguno que hijo alguno deba amarlo o él a hijo alguno?*

Hasta los tests de ADN, la paternidad era incierta. Un padre nunca podía estar seguro: podía creer suyos a los hijos de otro, y viceversa; podía, también, ser padre sin saberlo: *¿Soy padre yo? ¿Si lo fuera?* se pregunta Stephen. Una madre, en cambio, tiene todas las certezas. Dice Stephen:

–Amor matris, *genitivo subjetivo y objetivo* (es decir, el amor de la madre por su hijo y del hijo por su madre), *puede ser lo único cierto de esta vida.*

Esta reflexión sobre la paternidad y la maternidad, en tanto creación de vida, es a la vez una teoría sobre la creación artística, una respuesta a por qué ciertas historias (mitos, leyendas, relatos) pueden tener más poder que los hechos. La mayoría de las culturas humanas están fundadas sobre una ficción, que es la ficción de la paternidad; la paternidad es un cuento y este cuento es la base de la estructura de nuestra sociedad, de la cultura y del lenguaje.

–*¿Qué los une en la naturaleza? Un instante de ciego celo.*

Lo mismo le pasa a los yahoos de “El informe de Brodie” de Borges: “carecen del concepto de la paternidad. No comprenden que un acto ejecutado hace nueve meses pueda guardar alguna relación con el nacimiento de un niño, no admiten una causa tan lejana y tan inverosímil”.

Stephen sigue ahora:

*Si el padre que no tiene un hijo no es un padre, ¿puede un hijo que no tiene un padre ser un hijo? Cuando Rutlandbaconsouthamptonshakespeare escribió Hamlet*

El conde de Rutland, Francis Bacon, Southampton; candidatos a haber escrito las obras de Shakespeare ofrecidos por quienes están convencidos de que las obras de Shakespeare no fueron escritas por Shakespeare

*él no era simplemente el padre de su propio hijo, sino que, no siendo más un hijo (John Shakespeare acababa de morir) era y se sentía el padre de toda su raza, el padre de su propio abuelo, y el padre de su nieto no nacido aún,*

Stephen descubre rastros de la familia de Shakespeare en su obra (Mary Arden es la Volumnia de *Coriolano*, Hamnet es Arthur en *Rey Juan* y el príncipe en *Hamlet*; Ann es Venus, Gertrudis y Cleopatra...) y destaca la importancia que Shakespeare daba a su propio nombre, dedicando muchos esfuerzos a conseguir un escudo de armas para la familia, para terminar señalando que, de los tres grandes villanos de Shakespeare, Ricardo III, Yago y Edmund de *Rey Lear*, dos llevan los nombres de sus hermanos: Richard y Edmund.

Volviendo a William y sus hermanos, Stephen sostiene que la escena central de *Ricardo III* es la seducción de lady Anne (*¿Qué hay en un nombre?*)

que es, como en *Hamlet*, la esposa del hombre a quien Ricardo ha asesinado. Richard Shakespeare, el hermano de William; Ann, la esposa de William; William, el marido muerto o ausente: para Stephen está todo dicho: *Ricardo el conquistador, tercer hermano, vino después de William el conquistado.*

En *Rey Lear*, la historia de Edmund, el hermano usurpador y seductor, no estaba en las fuentes, habría sido un agregado injustificado de Shakespeare, que estaba obsesionado con el tema: *el tema del hermano falso o usurpador o adúltero o los tres en uno es para Shakespeare, lo que el pobre no es, una presencia constante[...] fue el pecado original el que oscureció su entendimiento, debilitó su voluntad y dejó en él una fuerte inclinación al mal. [...] Un pecado original cometido, como el pecado original, por otro en cuyo pecado él también ha pecado.*

Y ya están todos los personajes en escena: Gertrudis como Eva y Ann, Claudio como la serpiente y como Richard/Edmund; el rey Hamlet como Adán y Shakespeare; el príncipe Hamlet como Hamnet y todos nosotros, los hijos del pecado original. Eglinton hace su aporte:

*—La verdad está a mitad de camino —afirmó—. Él es el espectro y el príncipe. Él es todo en todo.*

Estamos en el momento de síntesis del diálogo: las posturas antagónicas de Eglinton, que identificaba a Shakespeare con Hamlet y la de Shakespeare, que lo identifica con el rey Hamlet, se resuelven por la consubstanciación padre-hijo. La creación artística es para Joyce un proceso orgánico, sus metáforas remiten a la concepción, gestación y procreación, no recurre a modelos o analogías mecánicas o arquitectónicas, lo central en el acto creativo es el hecho de dar vida. Richard Ellmann ve en esto la superación de las antítesis que recorren el capítulo: el masculino Escila puede juntarse con la femenina Caribdis para formar la bestia de dos espaldas. “La manera de escapar de los peligros de Escila y Caribdis es cruzándolos”. (*Ulysses on the Liffey*, 86)

Llegado este punto, Eglinton pregunta:

*—¿Cree usted en su propia teoría?*

*—No — dijo Esteban sin hesitación.*

Su respuesta sorprende, sobre todo si tenemos en cuenta que el propio Joyce sí lo hacía. Se han ofrecido numerosas explicaciones al respecto, yo elijo entenderlo así: Stephen está diciendo que no hay que tomar su teoría literalmente, sobre todo en su aspecto empírico: si se descubre que Ann fue una mujer ejemplar y los hermanos de Shakespeare unos santos, esto no in-

valida su teoría. Se trata de una fábula sobre la creación artística, sobre los mecanismos que vinculan arte y paternidad, experiencia y creación, autor y personaje. Su teoría tiene la verdad de la ficción, es una ficción verdadera sobre Shakespeare.



## JAMES JOYCE Y LA REVOLUCIÓN LITERARIA —INSURRECTO E INCOATIVO JOYCE—

BERNARDO EZEQUIEL KOREMBLIT

Si se quiere saber quién es este extraño James Joyce de la insólita revolución literaria —la absoluta verdad es que se trata del primer acto subversivo en la historia de la literatura, hasta entonces en orden, en su casa y en la paz del hogar—; si se desea dar con este irlandés único en su género y especie, qué busca y qué quiere y hacia qué isla que no está en ningún mapa de la preceptiva, la sintaxis, las reglas gramaticales y la ortografía se dirige remando contra la corriente este demiúrgico escritor; en suma, qué busca este dublinés ardiente y ardido en la pasión del inextinguible fuego renovador, y tras qué corre con el *Ulysses* que ha escrito entre alienaciones y enajenaciones bajo los efectos del éxtasis y sobre el concepto de que al estático y petrificado orden absurdo de la literatura y de la vida hay que oponerle el santo desorden en *perpetuum mobile* de la pasión y el paroxismo.

Y si, además, por si todo ello no fuera ni suficiente ni bastante, se quiera saber qué significa este genio que da el do de pecho dejando apagadas las demás seis notas de la escala musical de la literatura, si se quiere saber todo o por lo menos la mitad de eso, no se lea el *Ulysses*, porque de su caótica lectura no se descubrirá quién es Joyce y qué quiere este James Joyce, nacido en 1882 (año en que el neurólogo, frenólogo y sabio de las lesiones del encéfalo, esto es, las patologías del cerebro, el cerebelo y la médula oblonga, dictaba la célebre cátedra en la clínica de la Salpêtrière, supremo instituto donde se estudiaba la disociación de las enfermedades psíquicas, con lo cual los mediocres enemigos del genial Joyce se permiten deducir que la Providencia no hace su reparto a ciegas). No se lo lea (ya se sabe que es apenas un servicial modo de decir) pero sí, sépase que un hombre, aunque sea un escritor, un intelectual, un poeta, un artista, si el hado y los *Fata Morgana* del misterio de la vida así lo disponen o, si se prefiere, si lo designa el buen Señor, un taumaturgo que hace caer maná del cielo, extrae agua de la piedra y pinta como Leonardo y esculpe como Miguel Ángel, descubre teorías como Einstein, gravitaciones como Newton, sinfonías como Beethoven, abismos del alma como el doctor Freud, sabe de otros continentes como Colón y concibe, busca y halla nuevos

continentes literarios como James Joyce, que el Señor lo tenga de la mano y lo haya premiado por su originalidad, su talento en ascuas y su inspiración en permanente combustión.

Nadie es de su tiempo si habla el sobrehumano lenguaje de la inteligencia, el esteticismo, la belleza, el romanticismo y la sensualidad a prueba de todas las declinaciones. Así ha sido siempre y así es desde toda la eternidad. En todos los dominios de Nuestra Señora la Literatura, desde los prototiempos del *Bhagavad-Gita* indio y las runas escandinavas hasta el impar año par de 1922 en que aparece el dimúrgico *Ulysses* del funámbulo Joyce, año en que Picasso pinta *Mujeres al borde del mar*, Milhaud estrena *La creación del mundo*, Stefan Zweig publica *Amok* y Roger Martin du Gard *Los Thibault*. También en estas ilustres coincidencias se ve que la Providencia no hace su reparto a ciegas.

Esa sagrada irregularidad opuesta a la profana regularidad —profana de una parte y sagrada de otra, según el criterio de Joyce y el opuesto del novelista (se los llama así por una de esas deficiencias del idioma) de la adocenada exposición, nudo y desenlace— constituye la belicosa antinomia que el subversivo Joyce afrontó y afrentó, considerándola natural y no artificial ni excéntrica: la juzgaba *tan eterna como el agua y el aire* a semejanza de como Borges juzgaba a Buenos Aires. Para este Joyce que arroja las ideas y los vocablos al aire, y luego los recibe con la destreza del malabarista, eso ha sido así desde que la primera pareja edénica cometió la grande y subversiva desobediencia, por lo que fue expulsada de la paz, el orden, la regularidad, el sentido común y la placidez inactiva de un mundo sin hallazgos, sin novedades y sin fecundas insurrecciones. Es lo cierto que después de la desobediencia y el acto subversivo —esto es la irregularidad—, el mundo y sus criaturas conocieron y gozaron (aunque algunos seres especiales las sufrieron) la regularidad y el orden y la paz, pero éste es ya otro paisaje, es otra historia.

Este genio de la literatura que supo entregarse a la orgía más suntuosa que jamás se haya emprendido en todos los idiomas, es un mártir que se sienta en el banco de la paciencia y sobrelleva rechazos y desaires y aguanta cual redivivo San Sebastián flechas e incomprendiones hasta que la heroica e iluminada librería de París, Silvia Beach, edita el libro: el mundo entero abre la boca bajo los efectos de la estupefacción, la crítica literaria se tira de los pelos, los iconoclastas, exultantes y felices, bailan al endemoniado compás del tres por ocho de san Vito y en todas partes —academias, ateneos, círculos literarios, suplementos periodísticos y culturales, colegas, escritores, pro-

fesionales y *dilettantes*— se desencadena el infierno: ha nacido el monstruo que con la excusa de ser la obra del Homero de nuestros días es el engendro que reúne, en una tarantela de lo inconsciente, lo teológico y lo pornográfico, el lirismo de un poeta celestial con las groserías de un cochero; ha venido a este valle creado por el buen Dios la teratológica deformidad de un jorobado, raquítrico, estevado, bizco y patizambo Quasimodo que se retuerce como hoy un contorsionista del *rock*.

Pero esto no es nada y no es todo y ese nacimiento en sí no aterrorizaría a la especie humana regular, normal, preceptista, bien encuadrada y académica: lo insoportable e imposible de sobrellevar (lo primero que debiera hacerse sería quemar todas las librerías empezando por la de Silvia Beach, y a ella en la pira como a Juana de Arco), lo que no puede aceptarse es que ese libro deforme, ese *Ulysses*, no es el fruto del cerebro ebrio de un genial Rimbud bajo los vapores del alcohol, no es el producto de un Nietzsche atacado por la locura, sino la obra que, con consciente audacia e intención, ha instrumentado un espíritu intelectual agudo, un ironista pleno de lúcido cinismo, un muy idóneo profesor de idiomas de la academia Berlitz, un plurilingüista de gran sabiduría, en fin, un intelecto, una sensibilidad y un erudito en las mejores dimensiones de la aptitud cultural. Entonces la última palabra que se dice, que es también la primera que se grita, es que este impúdico, irreverente, pornógrafo y distorsionador James Augustine Aloysius Joyce, irlandés nacido el 2 de febrero de 1882, y que mejor sería que no hubiese nacido, no tiene perdón ni de Dios ni de la literatura ni de los lectores ni de nadie y que, si se quiere hacer justicia con él y con su monstruosidad, sería olvidándolo.

Mi conclusión, al evocar, y si es posible invocar, a este ser singular, es la de decirme en el más hamletiano de los monólogos: *Nunca sabremos lo mejor de alguien hasta que no oigamos lo peor que de él se diga*. De otra parte, que no tiene vinculación con nadie: ni con el pasado ni con su contemporaneidad, y de ahí se advierte que no engendrará descendientes. Algunos han pretendido dar pasos sobre sus huellas, gatear sobre sus rastros, algunos intentos de Papini, Thomas Mann en la saga de los *Buddenbrooks*, Virginia Woolf en el *Orlando*, entre nosotros Marechal con *Adán Buenosayres*, pero todo no ha sido más que andar en puntas de pie y resbalando: el único escritor joyceano es Joyce. Todos los demás han sido malos pasos. Un cariz de este polifacético creador que engendra el *Ulysses* apareándose en una misma cama con lo artístico, lo psicológico y lo intelectual, es la cuestión —por una vez más el reino omnímodo de la paradoja— que más ha servido para criticarlo, según lo han hecho los monicacos incapacitados para resistirlo: el cariz reside en que el

problema es de naturaleza verbal, y el peregrino Joyce insiste en el contraste entre la limitada, restrictiva, enjaulada significación de las palabras y la riqueza de sus connotaciones. Para él, en todo y no sólo en el lenguaje, e inclusive en la lexicomanía, que para él es lexicolatría, lo real es estrecho y mezquino y sólo lo posible es vasto y generoso. No existen palabras difíciles: es uno que no las conoce. Con palabras que caen como espesas gotas de lacre sellando y resellando una verdad incontestable, lo ha dicho Samuel Beckett: “No hay casi antecedentes en la tradición literaria europea en cuanto al uso preciso del lenguaje. Quizá la excepción sea Flaubert. Es Joyce el que instaura el discurso narrativo no sólo con la palabra justa sino con otras más y con combinaciones de distintos idiomas, dando así la mayor claridad posible a lo que se quiere significar”. Es lo cierto que la devoción de Samuel Beckett por el artifice de la endemoniada y, sin embargo, conmovida novela –“lo idolatraba”, según Lucía Joyce, tal como se lee en la biografía que sobre el autor de *Esperando a Godot* escribió Dreidre Bair– pudo llevarlo a juicios temerarios, pero es evidente (no hace falta ser vidente para advertirlo) que el dictamen de Beckett contiene una opinión bien fundada.

He de concluir –es penoso e injusto hacerlo por todo lo que habría que decir sobre el prodigioso James Augustine Aloysius, pero el tictaqueo de los minutos es un malvado ladrón que nos roba los mejores deseos– con algunas consideraciones.

El mérito lingüístico atestigua por sí solo la genialidad de este escritor: en la historia de la prosa inglesa moderna empieza con él un capítulo especial del cual él mismo constituye el principio y el fin. Pero no radica en ello la trascendencia del genio joyceano: Leopold Bloom, el Stephen Dedalus y la Molly Bloom son los primeros héroes modernos de la literatura occidental. Las escenas y los diálogos y el sentido del dantesco burdel –un multicolor prostíbulo *honoris causa* que no soñaron ni Sade ni Mesalina ni sátiros conflagrados ni ninfas encendidas, una policromía que colorea todas las bajezas ante la observación de una parte excitada y de otra desconcertada de Bloom y de Dedalus–, más el famoso y ya célebre monólogo final de la mujer de Bloom, esa dama femenina pléfrica de impudicia, libertinaje y toda la lujuria y los ardores que con grosería es capaz de contener el cuerpo humano, un monólogo sin puntos ni comas ni guiones ni paréntesis ni sufijos ni prefijos ni nada que permita respirar al lector, más los erotismos, las trisexualidades y las respectivas palabrotas de la esposa del héroe, incluyendo los más soeces neologismos, y así en adelante y adelante *et ainsi de suite* con los pasajes memorables de ese *Ulysses* conjugador del poético aliento homérico, la exégesis del orbe shakesperiano,

la inquisición del introspectivo método freudiano, el propósito de crear el verbo, un nuevo verbo. "Una biblia joyceana", lo ha llamado Beckett. Cada palabra es cabalística y las frases y el concepto o el sentimiento que expresan están llenas de esa sabiduría concentrada por la pasión del demiurgo que Joyce se sintió en los dieciséis años de redacción. Cuando lo concluyó, también su vida estaba terminada. Pero, con maravillosa simultaneidad, una existencia literaria empezaba. Toda su obra, además de ese libro sin equivalencias, exclusivo en la literatura como es única, en la botánica, la semilla de un solo cotiledón, muestra una situación tanto existencialista cuanto esencialista y al fin panhumana que sólo en Homero, en Shakespeare y en Freud, afluentes de las procelosas aguas joyceanas, pueden hallarse, y es que Joyce nos enfrenta una vez y otra y otra más a lo largo del *Ulysses* y de toda su novelística y su teatro, con la frustración de seres para quienes vivir significa haber caído prisioneros en una trampa, por lo general, familiar, sentimental o afectiva, dentro de la que se debaten con inútil resistencia y de la que les es imposible escapar. Mujeres y hombres cuyas vidas tienen caminos ya trazados y contra los cuales es vano rebelarse.

Desearía concluir, pero no debo hacerlo sin pasar por los rayos x uno de los signos distintivos del héroe de esta novela también distintiva: el judío Bloom, pequeño viajante de comercio que apenas si se lo reconoce por su insignificancia, el judío Bloom, que ya ha empezado a simpatizar con el catolicismo y tampoco le desagrada la iglesia anglicana. Además, su fe es amplia y tiene un grato sentimiento hacia el budismo y una marcada adhesión a los adventistas del séptimo día y un donoso femenino coqueteo con los testigos de Jehová. Todo sin cambiar de andén ni renegar del pueblo de Abraham ni abjurar de la plataforma de la que parten todos los trenes de todas las confesiones y credulidades. No importa mucho la multicolora versatilidad religiosa de Bloom sino la auscultación clínica y el procedimiento quirúrgico de Joyce: en ese Bloom cuya fe es llevada como una hoja por el viento en una mañana ventosa de Piccadilly Circus se hallan las fes (extraño plural) del hombre que mira hacia todos los cielos sin saber cuál es o puede ser el suyo: si el del pálido celeste, llamado cerúleo, o el de los nubarrones, oscuro, o el del rojinegro de la amenazante tormenta. Y aquí la palabreja, grata al joyceano aparato palatolabial, esto es el paladar y los labios: *nefelibato*, el que lo pasa contemplando las nubes. Si, como ha dicho Borges, "el protagonista del *Ulysses* es el Verbo" (quiso decir el virtuosismo verbal), otro también lo es la incertidumbre del hombre, con la carga de lo dubitativo, lo hipotético, la perplejidad, lo "puede ser que sí puede ser que no lo más probable es quién sabe". James Joyce, el

pobrecito Leopoldo Bloom, su obscena mujer, Stephen Dedalus y la novela *Ulysses* constituyen —al fin hay que decirlo— la gran entelequia de una memorable creación intelectual, artística, lingüística y panhumana a la que el pensamiento y la sensibilidad se rinden a semejanza del ejército vencido ante el vencedor.

James Augustine Aloysius Joyce nació el 2 de febrero de 1882, en Rathgar, suburbio de Dublín, capital de Irlanda, y murió en Zurich, Suiza, el 13 de enero de 1941, animado y estimulado por su fraterno Ezra Pound, ayudado por el banquero Ettore Schmitz, que luego sería el novelista Italo Svevo, y teniendo junto a su almohada al poeta William B. Yeats. Murió enfermo, pobre y ciego.

**Mesa Directiva**  
**2007-2009**

*Presidente*

DR. JULIO H. G. OLIVERA

*Vicepresidente 1°*

DR. ROBERTO J. WALTON

*Vicepresidente 2°*

DR. AMÍLCAR E. ARGÜELLES

*Secretario*

DR. HUGO F. BAUZÁ

*Prosecretario*

DRA. AMALIA S. DE BÓRMIDA

*Tesorero*

DR. FAUSTO T. L. GRATTON

*Protesorero*

DR. MARCELO A. DANKERT



Se terminó de imprimir en Impresiones Dunken  
Ayacucho 357 (C1025AAG) Buenos Aires  
Telefax: 4954-7700 / 4954-7300  
E-mail: [info@dunken.com.ar](mailto:info@dunken.com.ar)  
[www.dunken.com.ar](http://www.dunken.com.ar)  
Junio de 2008









