

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



ULISES O

FILOSOFIA
Y LETRAS
UNA

LA CRITICA DE LA VIDA COTIDIANA

T E S I S

Que Para Optar al Título de
LICENCIADO EN LETRAS MODERNAS

(especialidad en letras inglesas)

P R E S E N T A L A A L U M N A

ESTHER COHEN DABAH

MEXICO 1978



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCION	6
 <u>Ulises</u> o la Crítica de la Vida Cotidiana	
I	9
II.....	22
III	25
 La Taberna: Mito de la Liberación	47
 El Burdel: Alucinación Festiva o el Eros Degradado	73
 BIBLIOGRAFIA	102

1968:

A esa violenta irreverencia por lo establecido, por lo cotidiano. A esa intencionalidad social que apuntó y apunta hacia la *Fiesta de la Revolución*, se reclama el presente trabajo como producto y parte orgánica.

"Odiseo, como los héroes de todas las novelas posteriores dignas de ese nombre, se abandona a sí mismo para reencontrarse: la extrñación respecto a la naturaleza, que lleva a cabo, se realiza gracias al abandono de la naturaleza que se enfrenta en cada nuevo episodio; y la naturaleza despiadada, a la que domina, triunfa irónicamente cuando él vuelve, despiadado, a su casa y se revela -en su calidad de juez y vengador- heredero de las mismas potencias de las cuales ha huido."

Dialéctica del Iluminismo

INTRODUCCION

"Es la idea que tengo de la importancia de las cosas triviales la que quiero dar a los dos o tres miserables desafortunados que ocasionalmente me lean."

J. Joyce.

La multiplicidad de facetas que presenta una obra tan compleja y rica como el Ulises de James Joyce, legitima un acercamiento igualmente diverso. Si he elegido específicamente el estudio de la crítica de la vida cotidiana es por considerarla un momento fundamental en la conformación de esta novela, reflejo de una sociedad mercantil nacida para el consumo. Me aventuro a decir que la obra de Joyce desenmascara el carácter último de la totalidad social cotidiana como totalidad de mercancías. Intento mostrar, además, cómo el microcosmos descrito en el Ulises pone al descubierto las múltiples determinaciones históricas que concretizan su dirección en el ámbito de la ciudad.

Por otra parte, he centrado esta lectura en dos episodios concretos de la cotidianidad caricaturizada por Joyce: la taberna y el burdel, por considerarlos momentos de aparente ruptura con lo cotidiano, "excepciones" que ocurren en su decurso y que sin embargo no logran desestructurar el código social en el que

aparecen, sino ratificar su carácter enajenante en la esfera de la festividad institucional. Tanto el consumo de alcohol en la taberna, como el consumo de placer en el burdel, niegan la subjetividad del sujeto (tanto del que compra como del que vende) para afirmar de manera contundente la objetividad del objeto consumido en su calidad de mercancía.

Si he dejado de lado el último episodio de esta novela -Penélope-, no ha sido un olvido accidental. Muy por el contrario. Considero que el peso de la cotidianidad descrita por Joyce encuentra su contraparte en el monólogo final de Molly Bloom, "epílogo" de una sensualidad desbordante que vislumbra el surgimiento de una nueva socialidad, de un reencuentro erótico con la naturaleza. Su estudio, en la medida que comporta peculiaridades específicas que la diferencian del resto del Ulises, hubiera requerido especial atención. Es por esto, que de acuerdo con el enfoque antes señalado, hemos preferido omitirlo y dedicarle posteriormente un estudio particular.

Asimismo, sólo he señalado tangencialmente el humor ácido e irónico del escritor en la medida en que lo consideré necesario en la dilucidación de ciertos aspectos del problema. No por esto pienso que este elemento de la novela no tenga la suficiente importancia, sino que, por el contrario, considero que este aspecto estructural merecería un examen especial.

Finalmente, quiero aclarar que no intenté elaborar un aná-

8.

lisis profundo de la mitología en la obra de Joyce, sino que sólo hice hincapié en aquellos aspectos que confluyen en el complejo problemático de este ensayo. Esto es, cómo la figura legendaria de Ulises es subrayada por Joyce en ciertos aspectos, actualizando históricamente su significación clásica y la significación propia de su época en el sentido de la cotidianidad de la Irlanda de 1904.

ULISES O LA CRITICA DE LA VIDA COTIDIANA

"La historia es la pesadilla de la que trato de despertar"

Ulises

"El sentido de la vida es la vida desprovista de sentido; realizarse es tener una vida sin historia, la cotidianidad perfecta. Pero es también el no comprenderla y huir de ella en cuanto sea posible". (1)

Acerquémonos a Joyce, a su obra, al Ulises. ¿Quién es Leopold Bloom? ¿Acaso un destacado periodista, un famoso escritor, un político aclamado, un mártir irlandés, un emisario de la Iglesia Católica, un adinerado industrial? No. Simple y sencillamente un hombre común y corriente de la clase media irlandesa. Hijo de judíos inmigrantes, un mediocre vendedor de anuncios; en fin, un pobre hombre, víctima y sujeto de la vida cotidiana irlandesa de nuestro siglo. ¿Un héroe? Probablemente, un héroe de nuestro tiempo con la heroicidad peculiar que permite la era de los hombres pequeños.

¿Por qué es entonces que Joyce lo ubica en el centro de su obra? ¿Por qué dedica 700 páginas para narrar un solo día de su vida inútil y mediocre? ¿Por qué, además, se atreve a compararlo con Odiseo, el gran héroe reconocido por su valentía y sus famosas aventuras? ¿Intentará con esto burlarse del lector, de nosotros los fieles lectores que estamos siempre en busca de los

personajes extraordinarios de la literatura? ¿O querrá erigir al "querido y sucio Bloom" en el prototipo del hombre medio moderno, como el correlato directo del gran Odiseo? Tratemos de contestar cada una de estas preguntas a lo largo de este ensayo. Pero habrá que partir de algún lado. Lo que nos parece cierto -y esto será nuestro punto de partida- es que Bloom constituye el blanco de sus ataques, contra él y su sociedad estarán dirigidas sus críticas; Bloom, sujeto de la historia, sujeto de la cotidianidad, será a su vez, objeto de ésta, víctima del mundo de la mercancía; será, de manera ambivalente, mercancía y símbolo de la mercancía. Bloom, el hacedor-víctima de lo cotidiano.

Joyce llevará lo cotidiano al lenguaje, a la literatura. El punto de apoyo de su crítica: la narración de las "aventuras" de Bloom durante el día 16 de junio de 1904. Sin embargo, la narración en sí misma, como correlato de una leyenda, la de Odiseo, carece de sentido, de fuerza. La narración sólo cobra vigor y dirección en cuanto el mito le da forma.

La leyenda paradigmática de Odiseo, en tanto producto de una sociedad mítica, será así, utilizada por Joyce para conformar su crítica, su propio discurso poético de lo cotidiano. El cinismo crítico de Joyce consistirá entonces en igualar la leyenda con el acontecer cotidiano de Bloom. De esta manera, la crítica estará dirigida en dos sentidos: desrealizar lo cotidiano dándole la categoría de legendario será, a su vez, desrealizar la leyenda, rebajarla al ámbito de mera cotidianidad. La reconstrucción de

la leyenda exigirá necesariamente reconstruir un mundo; Bloom, en este caso, tendrá que ser reubicado en un contexto mítico, sus aventuras responderán, por consiguiente, al ideal mítico del contexto en el que ocurran.

"La realidad (en las sociedades primitivas) -dice Mircea Eliade- se adquiere exclusivamente por repetición o participación; todo lo que no tiene un modelo ejemplar está "desprovisto de sentido, es decir, carece de realidad" (2). Es en este sentido que Joyce recupera el mito griego a través de la leyenda de Odiseo. La idea de la repetición continua de un modelo como posibilidad de acceso a la realidad le brinda la pauta para elaborar un discurso poético acerca del comportamiento cotidiano; valorizar el mito es entonces, "dar un valor de realidad efectiva a aquello que para muchos sólo era fábula e invención" (3).

La repetición de un modelo no implica, sin embargo, la fidelidad total, la identificación ciega con una acción primordial, la reproducción directa de ésta. Por el contrario, la repetición es histórica, está por lo tanto, sujeta a las condiciones históricas sociales, condiciones que configuran de manera determinante la repetición de una acción.

El mito aparece así configurado por la historia. La leyenda de Odiseo, retomada por Joyce, no será de ninguna manera mera reproducción, sino reproducción configurada, selectiva, confrontación mítica, un rendir cuentas con la historia, "abolición del tiempo y a su vez regeneración continua del mundo". (4)

El mito exige ser reelaborado, conformado nuevamente. La repetición queda sujeta entonces a las leyes de esta nueva sociedad, a la ley ineludible del mercado. Odiseo, el valiente héroe dueño de los mares, aparecerá transformado en Bloom, el judío errante, el pobre dueño de las calles. Las aventuras de Odiseo, encuentro y realización del héroe, del ideal mítico. El vagar de Bloom, el sin sentido y la enajenación de nuestro nuevo mundo mítico: la cotidianidad. Lo fantástico y azaroso queda reducido a lo mediocre y al vacío. El vencedor navegante se convierte en el cansado caminante. Odiseo, creación de un mundo de varones "bellos y buenos"; Bloom, producto de una sociedad de mercaderes. Lo antes exaltado se halla en estado de degradación. Odiseo, el hacedor de historia; Bloom, el agente repetidor de lo cotidiano.

La crítica para Joyce será entonces reencuentro legendario, confrontación mítica. La leyenda mítica como espejo, espejo que refleja, a través del tiempo, la persistencia -aunque degradada y minimizada- de la necesidad del mito. Joyce nos hablará de Bloom, de su quehacer diario, de sus hábitos, sus costumbres, su trabajo, sus momentos de ocio, de placer, de tristeza y de alegría; nos hablará a fin de cuentas de Bloom y la mitología de lo cotidiano. Su cotidianidad será una cotidianidad mítica que nos hará remontarnos a las doradas épocas de la cultura griega; pero, a la vez, quedaremos ineludiblemente atrapados en las redes de una cotidianidad que sólo nos pertenece a nosotros, los hombres que, como Bloom, hemos sido programados y dirigidos para vivir, como dice Lefebvre, "una vida sin historia, la cotidianidad per-

fecta". (5)

Pero sintetizemos. Lo que Joyce nos ofrece en el Ulises es la crítica de lo cotidiano a través de la leyenda de Odiseo y su contextualización mítica. Esto nos remite de manera primordial al problema de la definición de lo cotidiano. Abordar la crítica joyceana exige la dilucidación del concepto de cotidianidad, concepto que intentaremos elaborar en dos niveles básicamente. ¿Cómo definir lo cotidiano frente a lo no cotidiano? ¿Cuáles son los momentos o esferas de la vida donde se rompe la previsibilidad del día siguiente?

Enfrentemos un primer nivel meramente estructural. Podríamos decir en un primer momento que lo cotidiano es el modo de ser de todos los elementos de un proceso de producción repetitivo que sólo se rompe en los momentos de revolución o de guerra; momentos de refundación de la vida o de enfrentamiento a la muerte, al desastre. O como mejor nos dice K. Kosik: "La cotidianidad es ante todo, la organización, día tras día, de la vida individual de los hombres; la reiteración de sus acciones vitales se fija en la repetición de cada día, en la distribución diaria del tiempo." (6)

Sólo la Fiesta, por un lado, el lapso de tiempo dedicado al ocio activo que reactualiza la revolución, el momento del nacimiento, o el Desastre, el momento de la muerte, son capaces de desestructurar el quehacer cotidiano. De esta manera, la praxis ordinaria queda constituida por sus momentos de cotidianidad y

Fiesta; Fiesta de la Luz o Fiesta de las Tinieblas. Lo cotidiano quedaría así definido frente a estas dos posibilidades de no cotidianidad absoluta: la Revolución o el Desastre total, y frente a la posibilidad de una ruptura dentro de sí misma: La Fiesta.

Una vez indicado por contraste este primer acercamiento a lo cotidiano, tratemos de configurarlo históricamente. Este modelo ideal tendrá que ser forzosamente redefinido, enriquecido por el propio contexto histórico. La pregunta obligada en este caso será: ¿cómo definir lo cotidiano en una sociedad mercantil capitalista?, ¿acaso las dos Fiestas implican su negación?, ¿qué lugar ocupa en la reproducción de las relaciones de producción?, ¿desestructurar lo cotidiano es, aquí y ahora, empresa imposible?, ¿estamos condenados entonces a vivir sólo a través de lo rutinario, a reproducirnos mecánicamente?. Enfoquemos el problema desde una primera perspectiva.

Mediante una peculiar metempsicosis -esa palabra mágica que tanto fascina a Molly- el espíritu de la sociedad capitalista efectúa su transmigración cotidiana. El alma de la sociedad burguesa ha podido conformar sucesivamente varios cuerpos, reproduciéndose eficazmente en virtud de una penetración radical en los poros de toda nuestra vida cotidiana.

La necesidad de poder que llevó a la burguesía a organizar su propia interpretación del mundo, aunque fundada en una falsa perspectiva, expresa asombrosamente en su discurso una vasta capacidad legitimadora tanto como una coherencia estructural, producto, más que de una conciencia lúcida, de un "instinto" de clase. Es

ta interpretación del mundo no se contenta con expresarse en el discurso ideológico, sino que conforma totalmente la concreción con que se dota a la materialidad procesada para el consumo cotidiano; terreno supuestamente neutro, en el sentido político, de la existencia social.

Al tiempo que consumimos objetos, consumimos también el mensaje que el productor ha impreso en ellos dotándolo de significaciones y amalgamándolas a la materialidad del objeto, desde el momento en que, de la gama posible de formas, eligió una específica. La forma en que los objetos cotidianos son revestidos los destina a actuar como significantes de un programa comunicativo, de un mensaje sobre lo que habrá de lograrse del consumidor con la peculiar satisfacción que resulta^e de su consumo. Esta insidia de las significaciones codificadas aspira a lograr que la sociedad se calque a sí misma, que el hoy sea remedo del ayer y modelo del mañana.

La descodificación del objeto que efectuamos al momento de consumirlo, se realiza a través de un metabolismo secreto: este objeto revestido de dictados agazapados ejerce su tiranía de un modo oculto para nuestra conciencia, asimilándose subrepticamente a nuestra propia existencia.

Tanto a los productores como a los consumidores se les escapa el sentido profundo de este proceso comunicativo operado a través de los objetos: no reparan que éste es causa y efecto de la circularidad coagulada de su cosificada existencia.

Esa cotidianidad pétreo, a veces remozada, reafirma a cada clase la identidad que la ubica socialmente y por la que es recom pensada económicamente. Por ello, aunque inconsciente, el proceso de codificación del objeto (todo lo que se produce y consume supone producción y consumo de significaciones) no deviene jamás en un proceso ciego e indiferenciado. La incidencia en el compor tamiento que la voluntad del producto vehiculiza en el objeto que produce no es en absoluto aleatoria. Si bien somos lo que consumimos, la alienación del obrero y la del capitalista no son, obvia mente, del mismo signo.

Ubiquemos entonces, en un segundo momento, el concepto de cotidianidad, su especificidad, su función.

Veamos qué nos dice Kosik: "La cotidianidad es un mundo fenoménico en el que la realidad se manifiesta en cierto modo y, a la vez, se oculta." (7) Si partimos de la idea de lo cotidiano como la organización y la repetición día con día de una forma de vida en la que las cosas, los hombres, las relaciones, las propias acciones no son cuestionadas sino aceptadas simplemente; en la que el sujeto se encuentra cosificado, enajenado; en la que la palabra porqué ha quedado borrada de sus mentes y el inefable así es ha ocupado su lugar, podemos decir que lo cotidiano nos "muestra" la realidad pero simultáneamente la oculta. Y la oculta en el sentido de que impide ver las determinaciones objetivas esenciales del proceso de reproducción social. La estructuración de la vida cotidiana, su programación y dirección constituyen el

objetivo central de nuestra sociedad. De su capacidad estructurante dependerá entonces, el control y la reproducción de las relaciones de producción capitalistas. "Es en la vida cotidiana donde se sitúa el núcleo racional, el centro real de la praxis (reproducción de las relaciones de producción)". (8)

El mundo cotidiano queda reducido de esta manera, a certezas, a situaciones, a empleos, a funciones, a obligaciones; al empleo del tiempo de manera productiva. El desarrollo del capitalismo, sin embargo, y a medida que la contradicción entre clase poseedora y clase explotada se agudiza, exige renovar, refuncionalizar sus propios instrumentos de control. Es así que la vida cotidiana va incorporando todas las esferas posibles que le sean necesarias para su autorreproducción. No contenta con dirigir y poseer al sujeto en la fase productiva, amenaza con estructurar todo momento de ocio, de placer, de creación, de fiesta. Aun la muerte es ahora institucionalizada. Ya no hay ruptura con lo cotidiano, todo es integrado, absorbido, fusionado. La Fiesta, el Desastre, no son más que momentos de lo cotidiano, residuos incorporados al mundo de lo mecánico y de lo instintivo. "La vida cotidiana tiene su propia experiencia, su propia sabiduría, su horizonte propio, sus previsiones, sus repeticiones y también sus excepciones, sus días comunes y festivos." (9) Ruptura es, aquí, equivalente de excepción. Los grandes sucesos festivos o desastrosos, las grandes conquistas, la muerte, son calculados, asimilados a la sociedad de "consumo dirigido". El trabajo, la vida

familiar, las enfermedades, las obligaciones sociales, las revoluciones, las satisfacciones, los viajes, los encuentros, los momentos de ocio, la pérdida de seres queridos, la traición, el adulterio, el matrimonio, el nacimiento, aun la protesta, todo es todo queda reducido a una masa informe, con un sentido que a su vez carece de sentido, que ocupa y organiza la totalidad de nuestro tiempo: la vida cotidiana. Cotidianidad que nos controla, que nos petrifica, que nos aplasta y que nos persigue "hasta en la partida, la ruptura, el sueño, lo imaginario, la evasión". (10) Lo cotidiano es pues, mediación, vehículo, arma efectiva de persuasión, de control, de refuncionalización del sistema capitalista. Es a través de lo cotidiano que éste ejerce su fuerza colosal.

Joyce, agudo y crítico, ejercerá su crítica de la cotidianidad a partir de lo cotidiano. Bloom, sujeto de la cotidianidad, sustituible e intercambiable por cualquier otro. La fecha, 16 de junio de 1904, que casualmente fue esa pero que pudo ser otra por que lo cotidiano no tiene fecha, es lo insignificante, lo trivial. Su recorrido diario, desde la compra de alimentos, el baño ritual, su presencia en el periódico, en la biblioteca, la reunión con los amigos, aun lo "extraordinario", lo sorprendente de la muerte, la muerte de un amigo, lo festivo de un nacimiento, o la aventura de un encuentro, el encuentro con su hijo "consustancial", queda reducido, incluido en su cotidianidad. Recorrido que es repetición, y que implica la reproducción de una socialidad capita-

lista, cosificada. Repetición que nos hace pensar en Vico y su concepto de historia. "History repeating itself with a difference".*

(11) La libertad para "hacer la historia" queda limitada, atrapada. La repetición toma formas variadas, siempre habrá excepciones, momentos de alegría, de desilusión, el hombre es básicamente libre, libre para "hacer la historia", o mejor dicho, para reproducirse y autorreproducirse en lo cotidiano. La libertad es entonces una ciudad amurallada: ser libre es actuar "libremente" al interior de las murallas, nunca desbordarlas.

La oposición Cotidianidad-Fiesta, Cotidianidad-Desastre queda fusionada. Nuestra civilización sólo registra y cataloga dos momentos al interior del proceso de reproducción social: los momentos o períodos productivos e improductivos. Aun el ocio, como momento vacío de productividad, cumple su función en esta gran máquina productora de seres cotidianos. A la Fiesta como ruptura se le opone el ocio activo como aburrimiento, como festividad ratificadora y refuncionalizadora de un "orden". La festividad cotidiana se convierte así, en ~~una~~ ruptura efímera que deviene finalmente en el momento triste y angustioso del vacío, la náusea como diría Sartre: "Me aburro, eso es todo... Es un aburrimiento profundo, profundo, el corazón profundo de la existencia, la materia misma de que estoy hecho. No me descuido, por el contrario, esta mañana tomé un baño, me afeité. Solo que cuando pienso en todos

* Utilizamos la cita en inglés por considerar que la traducción al español es pésima.

esos pequeños actos cuidadosos, no comprendo cómo pude ejecutarlos; son tan vanos. Sin duda el hábito los ejecuta por mí. Los hábitos no están muertos, continúan afanándose, tejiendo muy despacito, insidiosamente, sus tramas; me lavan, me secan, me visten, como nodrizas." (12)

La repetición de todo gesto, toda acción, todo movimiento en el plano de lo cotidiano conlleva una significación. La reproducción de las relaciones de producción capitalistas no sólo se da a través de la producción de objetos, sino también, y básicamente, a través de la producción y consumo de significaciones. La cotidianidad, en tanto escenario de la praxis, implica un código, y es este código el que sella toda producción de mensajes. Es así que, hasta en los actos más banales se realiza la autorreproducción social como producción y consumo de significaciones. La realización de estos actos, de estos gestos, conlleva una significación; la cotidianidad y su código se erigen como los tiranos de un poder omnipotente que dicta a los hombres sus obligaciones, sus placeres, la dirección de sus vidas, sus gustos, sus intereses y que hasta los obliga, en ocasiones, a reaccionar, a protestar, a defenderse de aquello a lo que los mismos tiranos los han arrastrado. Las nodrizas, como las llama Sartre, no son más que el "ejército" brutal capitalista que se cierne sobre la cotidianidad de los hombres para controlar y garantizar la autorreproducción de una socialidad.

El ocio activo como disfrute, queda integrado a la reproduc-

ción de la socialidad. No constituye un momento de ruptura, sino de ratificación institucionalmente festiva, momento necesario como agrietamiento aparente de la cotidianidad, del código; indispensable como válvula de escape, como instrumento de dominación en la medida en que su planificación y dirección ocupan un lugar significativo en nuestra sociedad.

Sin embargo, es el momento del ocio, de la angustia, del vacío donde aparece, aunque sea momentáneamente, la conciencia de esta opresión, de nuestra triste condición cotidiana. Paradójicamente, basta un pequeño movimiento, un saludo, un gesto para que de pronto seamos capaces de cobrar conciencia de nuestro mundo, de nuestra cotidianidad, verla desde fuera; bastan unas copas para huir de ésta y observarla a distancia. Es el momento, entonces, de ejercer cierta violencia sobre lo cotidiano, recuperar el verdadero sentido de la historia, de la Fiesta y del Desastre.

Joyce logra tomar cierta distancia frente a lo cotidiano, frente a su propia cotidianidad, nos la muestra con toda crudeza, al desnudo, no sin apreciar a su vez la heroicidad del nuevo hombre moderno. El énfasis en el errar sin dirección ni sentido de Bloom, apunta la visión propia de Joyce acerca de lo cotidiano; su regreso a casa, sólo será el cumplimiento obligado de un ciclo, que implicará, al propio tiempo, el reinicio al día siguiente, de uno nuevo: la repetición y reproducción cíclica de lo cotidiano.

II

"...y el cosmos venerable y lleno de sentido del universo homérico se manifiesta como un producto de la razón ordenadora, que destruye al mito justamente en virtud del orden racional mediante el cual lo refleja." (13)

Si el mito garantiza el orden cósmico y social, lo hace, por supuesto, no a través del pensamiento crítico sino de una concepción en la que predomina la imaginación. Luego entonces, desmitificar el mito es remitirlo mediante la crítica, a un espacio domable, manipulable. Joyce no escapa al mito sino sometiéndose a él: lo cotidiano, cumplimiento mecánico del orden heredado, (alienación en la realidad y praxis de la sociedad), pero, también -y eso es la paradoja- lugar para ejercitar en y mediante el discurso su desestructuración.

Pero la destrucción del mito, ~~x~~ habrá de fundar a su vez un nuevo mito: el del arte, instancia que rodea la realidad sin someterla. La sintaxis joyceana transgrede las normas establecidas y funda un nuevo código; trata, a fin de cuentas, no de cambiar la historia, sino de asumirla de nuevo.

Pero asumir la historia no es aceptarla, al menos no resignadamente. Asumirla es contraponer a sus determinaciones las del sujeto armado; las armas en todo caso son aquellas de las que se puede disponer y si no se cuenta más que con el discurso, éste ha

brá de ser brutal, agudo, insidioso, pero sobre todo desarticulador. Se trata pues, de agrietar el código aceptado y amenazar de muerte al mito, claro está, a aquél que súbitamente se ha vuelto arcaico por ^efecto de la desestructuración que el discurso de Joyce ha operado.

Joyce ha roto la circularidad del proceso repetitivo que suel da lo cotidiano. Su renuncia a ser comparsa de ese movimiento que se perpetúa a sí mismo lo ha llevado a transgredir las reglas del juego de la única manera que le era posible: fracturando el código; desmitificando, remitificando.

Mitificación, desmitificación, remitificación, es la secuencia inexorable del comportamiento discursivo joyceano y de todo discurso que al transgredir el código cultural, funda una representación, inventa un nuevo mito en respuesta a nuevas necesidades.

¿Pero qué pasa con los protagonistas de esta cotidianidad?, ¿con esos seres que cumplen con empecinada voluntad un rito inflexible y rutinario que les ha sido impuesto desde fuera, empeñados en reproducir indefinidamente su figura material y espiritual a despecho de la oquedad, del sin sentido de sus comportamientos?

Tal vez lo mítico transmite estructuras de conducta y de representación cuya dinámica desborda los límites de la conciencia. Lo mítico ha sido delegado para servir a la función sintetizadora

de lo social. Aquella zona que escapa al dominio de los hombres es invadida por una totalidad imaginaria que encarna el mito.

El mito organiza la experiencia, convierte el "caos" en "cosmos", pero sólo provisionalmente. Es ahí, en su temporalidad que éste se consume y queda ^{anulado} ~~aislado~~: cuando un ciclo se cierra se inaugura un nuevo "orden" que regirá los comportamientos siempre rígidos, siempre esquemáticos del "ser" cotidiano. ✓

Joyce describe a estos seres deambulando en la estrecha jaula de su cotidianidad, pero al mismo tiempo nos los descubre, los muestra y eso basta. Su crítica es incisiva porque devela en el enrejado de su discurso lo mismo la realidad mítica que a los seres que la sufren, seres que se humanizan al contacto con la historia, no la de los mitos, sino la otra: la de los hombres reales. ✓

III

Si hemos de referirnos a la crítica de la vida cotidiana en el Ulises de James Joyce, nos parece necesario, antes de abordar el estudio de la obra misma, ubicar el momento concreto de su producción. El concepto de cotidianidad, como lo hemos definido, en tanto histórico, requiere ser configurado y analizado a la luz del proceso histórico irlandés. La crítica tendrá entonces un punto de partida concreto: Dublín, 1904. ¿Cuál es la situación de Irlanda en este momento? ¿Cuál su tradición de lucha? ¿Cuál es el peso de la historia que han heredado Bloom, Stephen? El peso de lo cotidiano, ¿no es acaso una carga y a su vez un impulso heredado y conformado por la historia, la historia de la derrota de un pueblo durante nueve siglos?

La mitología moderna cotidiana, alimentada por una historia de traición y derrotas, constituye en la Irlanda colonizada de 1904 el centro de la crítica joyceana. Arrastrar las cadenas británicas durante 9 siglos, sin arrastrar consigo toda una elaboración pseudoconcreta de la realidad resulta una empresa difícil; la derrota como constante estructuradora de la realidad irlandesa acentúa al mismo tiempo que oscurece la verdadera historia del pueblo irlandés. Joyce, en su intento por dilucidar el papel del hombre en la historia, queda atrapado en esta problemática contradictoria. La traición como el elemento motor de la historia será por momentos contrapuesta por la acción valiente y consciente del

irlandés en la lucha por su emancipación. El hombre moderno, productor y consumidor de su propia miseria es a su vez, para Joyce, el hombre que, una vez configurado por su propia historia de colonizado, cobra fuerza y heroicidad en tanto valiente portador de su condición miserable.

Entremos de lleno en el tema. ¿Cuál es la historia heredada por Joyce? ¿En qué sentido es ésta y la misma interpretación por parte del artista la que conforma el discurso poético joyceano?

Si bien es cierto que la colonización parcial de Irlanda se da en el siglo XII, podemos decir que su verdadera historia moderna, como colonia británica, comienza con el fin de las guerras williamistas en el siglo XVII. Es a partir de entonces que la construcción de la Irlanda moderna queda determinada con base en un eje fundamental que es la relación entre la metrópoli colonizadora y la colonia.

Es básicamente en el marco de esta relación donde se ubican las luchas del pueblo irlandés, sus condiciones miserables de vida, su incipiente y controlada industria, sus hambrunas, su cultura extirpada, su Iglesia corrompida y al servicio de los amos. Todo intento por lograr la liberación del irlandés tenderá entonces a violentar esta relación opresora. A partir del siglo XVIII, la historia irlandesa queda marcada por este elemento destructurador de la relación metrópoli-colonia: la violencia. Violencia que constituye la única posibilidad de hacer frente al enemigo, la única capaz de devolverle a un pueblo castigado durante

siglos su propia identidad. Las luchas, en este sentido, desde las sociedades secretas de campesinos en el siglo XVIII, hasta la sublevación de Dublín en 1916, atentan de manera violenta, ya sea espontánea u organizadamente, contra esta relación injusta que mantiene a un pueblo sojuzgado y en condiciones de vida infrahumanas. Su tradición de lucha, sin embargo, quedará marcada por la derrota, atribuida la mayoría de las veces a la traición.

Así, en 1798 el movimiento de los United Irishmen, con Wolfe Tone a la cabeza, queda desintegrado por la traición del abogado que supuestamente defendía sus derechos; la sublevación es apagada inmediatamente. 1803: segunda hornada del mismo movimiento con Emmet al frente, es igualmente atacada. 1848: Irlanda se encuentra en la agonía de la mayor hambre de su historia. Entre muertes por hambre, tifoidea y emigración, la población queda reducida a sólo dos millones de habitantes. 1848: la Joyen Irlanda. Masacre de miles de campesinos; sus líderes, O'Brien y Mitchell, son perseguidos. Emigración masiva. A pesar de lo brutal de estos acontecimientos la segunda mitad del siglo XIX ve surgir, con más fuerza que nunca, un movimiento organizado: la Hermandad Feniana. "Los principios esenciales del Fenianismo eran que nada podía lograrse por medios constitucionales, que el poder británico debe ser derrocado por la fuerza, y que cualquier retraso en la acción sería peligrosa. Su lema: "Ahora o nunca". (14) La propaganda, la organización militar y, sobre todo, la organización secreta y clandestina, resumen su programa inmediato. Joyce,

que ve en la traición la causa principal de la derrota, hace referencia a este nuevo tipo de organización secreta en el Ulises: "La idea de Jaime Stephen era la mejor. El conocía a la gente. Círculos de diez, de manera que un tipo no pudiera ver más lejos que su propio círculo. Sinn Fein." (15) La Iglesia católica, fiel servidora del Imperio Británico, se erige como el enemigo número uno del movimiento. No obstante la organización, la fuerza y la popularidad que cobra el Fenianismo, la sublevación de 1867 es sofocada en una sola noche. Joyce nos dice: "¿Cómo fue posible desintegrar un movimiento tan bien organizado? Simplemente, porque en Irlanda siempre aparece, en el momento oportuno, un traidor." (16)

Llegamos aquí a una nueva etapa de la historia irlandesa. Hasta ahora, la lucha armada, o como dice Joyce, "los partidarios de la fuerza física", han luchado no sólo en contra del opresor británico, sino en contra de los llamados "nacionalistas irlandeses ... se han negado a entrar en tratos con los partidos políticos ingleses y los parlamentarios nacionalistas. Sostienen (y en esto la historia les da la razón) que cuantas concesiones ha hecho Inglaterra a Irlanda han sido otorgadas contra la voluntad de los ingleses." (17) Sin embargo, después del fuerte aplastamiento del 67, el Fenianismo, que a pesar de esto sigue teniendo una creciente influencia en la base trabajadora irlandesa, decide hacer un frente común y aliarse a la lucha parlamentaria. El conocido movimiento parlamentarista presidido por Parnell, el

"Rey sin corona", aunado al auge de la lucha feniana, logran consolidar un movimiento organizado que plantea -o más bien, exige- la independencia para Irlanda (Home Rule). Es este período de la historia irlandesa, quizás, el que más importancia tiene en la vida y obra de Joyce. Parnell, la figura histórica central de su obra, resume el ideal del político irlandés; su caída, la traición de siglos y la revelación de la Iglesia como fiel servidora del Imperio Británico. Esto nos obliga a detenernos y analizar más de cerca esta etapa de la lucha irlandesa.

La consolidación de la Home Rule League en 1870, el auge del Fenianismo, la gran influencia que empieza a cobrar Parnell, junto con otro hecho de importancia: el nombramiento por segunda vez de Gladstone como primer ministro inglés, llevan, aparentemente, al pueblo irlandés a enfrentarse al enemigo con todas las cartas en la mano. Parnell, como gran político, astuto y arriesgado, aprovecha el trabajo de base realizado por el Fenianismo, a pesar de no estar de acuerdo con sus planteamientos. El problema de la tierra como centro de la política irlandesa es sólo un anzuelo para lograr su objetivo: la independencia de Irlanda sin alterar la relación opresores-oprimidos al interior de la misma. Su lucha es una lucha por el poder: el poder de los gobernantes sobre los gobernados. No podemos negar, sin embargo, que es alrededor de la figura de Parnell que se logran agrupar todas las fuerzas revolucionarias en contra del enemigo común; en todo caso, el desenlace final de esta alianza quedaba por verse; lograr la in-

dependencia era el primer paso. Cuando todo parece marchar sobre ruedas, la traición nuevamente como la entiende Joyce, viene a desmembrar el movimiento. En 1890, a un paso de lograr la independencia, un acontecimiento burdo y falaz echa por tierra todo el trabajo realizado: Parnell es acusado de tener relaciones con la Sra. O'Shea, esposa de uno de sus seguidores. La Iglesia, que ya entonces era uno de los principales enemigos del movimiento independentista, aprovecha la ocasión para hacer una campaña de desprestigio contra Parnell. Es así, que este gran político, audaz y convertido más tarde en héroe nacional, es obligado a renunciar. El movimiento entra ahora en un período de reflujo.

La intervención de Parnell en la historia de Irlanda tiene una importancia decisiva, su figura es convertida en mito por el irlandés. "La contribución de Parnell en la formación de Irlanda (moderna) debe ser juzgada de acuerdo al poder de su recuerdo, no menos que según los logros de su apogeo o los desastres de su caída." (18)

Un pueblo colonizado, como dice Fanon, busca huir de la enajenación a la que está sometido, refugiándose en la religión. (19) El irlandés, oprimido y tiranizado por el Imperio Británico, está doblemente enajenado. La caída de Parnell es una más de sus víctimas, la fuerza de la Iglesia, y con ella la seguridad de la explotación, de la opresión y del sistema colonial, son una vez más asegurados, nuevamente fortalecidos, ratificados, o como escribe Joyce: "... no veo la utilidad de despotricar contra la tiranía in

glesa, mientras la tiranía romana ocupa el palacio del alma." (20)

Colonización en dos sentidos, desde fuera y desde dentro de la propia Irlanda. La impotencia de un pueblo para responder organizadamente, la ciega autodestrucción de su "querida y sucia Dublin", adquieren en la producción joyceana, en su discurso poético, un lugar de primordial importancia; el lenguaje será el instrumento que le permitirá organizar la experiencia de su pueblo, su propia experiencia como dublinés. Es en este sentido que Joyce reescribe la historia, actúa sobre ella y, en un segundo momento, es este mismo lenguaje el que determina su experiencia de la realidad. Lenguaje e Historia quedan así indisolublemente unidos: el lenguaje como medio de producción, la Historia como presencia trágica, necesariamente configurada por este lenguaje, que a su vez sella la condición de colonizado. Lenguaje que aprehende el mundo, Historia que es aprehendida como pesadilla deformante. Condición necesaria e instrumento básico de captación de lo real (de un proceso histórico), el lenguaje paradójicamente se presenta como ajeno y al mismo tiempo indispensable. Es aquí que el dominio colonial se filtra y decanta, invadiendo no sólo las estructuras económicas, sino también el mismo lenguaje del pueblo colonizado, la forma en que éste aprehende su propia opresión. La memoria de la historia queda recogida así, por un lenguaje prestado, lejano, presencia brutal, aniquiladora. "Estas arenas -como dice Stephen- son el lenguaje que el viento y la marea han infiltrado aquí". (21) La historia de Irlanda, protagonizada por un

pueblo despojado, exilado en su propio país, golpeado y traicionado, es personificada en la figura de Parnell; Tone, Emmet, Stephens, O'Leary, Davitt, son héroes que se añaden a la lista de los mártires, materia prima para el discurso. Irlanda será rescatada por Joyce, recreada a través de un lenguaje violento, ajeno, experimentada como "una tía vagabunda, forma degradada de un inmortal, sirviendo a su conquistador y a su alegre traidor." (22)

Punto y aparte. Hasta aquí la historia heredada, legado de una civilización nutrida en la derrota, el hambre y la impotencia. Hasta aquí la historia descubierta en la mentira y la traición; Irlanda, "la vieja marrana que devora a su cría" (23) y la marca inefablemente hasta en los recónditos sitios de liberación y creación. Es ahora que irrumpe el hombre, el artista en la historia. Es a él, ahora, al que le toca modificarla o digerirla y reproducirla. Parnell está muerto y canonizado, Joyce está vivo y en proceso de creación. La historia continúa siendo escrita, el artista es responsable, como sujeto, de su escritura. El acceso al arte será incursión en la historia; literatura y colonización constituyen una unidad. Tone, Emmet, O'Connell, nombres recogidos por una memoria histórica reencarnan ahora en seres de carne y hueso, sujetos históricos, materiales, hombres en lucha, defensores de la Irlanda moderna. Griffith, Redmond, Connolly, no son héroes legendarios, míticos, son los nuevos forjadores de la historia, los hombres que como Joyce, comparten un espacio concreto, el espacio de la lucha de clases en la colonia más importante de Inglaterra: la Isla de Erin.

El escenario de las dos últimas décadas del siglo pasado en Irlanda ve surgir, después de la caída de Parnell, un movimiento pequeño-burgués que, unido a la lucha parlamentaria, se disputa la dirección del proceso independentista: el Sinn Fein. Una sensibilidad completa el cuadro escénico: 1882, Dublín, James Joyce. Estamos ante el artista frente a su contorno, ante Joyce, sensible y obstinado frente a su ciudad; ante Joyce, creador de lenguajes, frente al universo. La lucha por la liberación de Irlanda no se detiene, la pugna por el poder continúa. Parlamentaristas-Redmond, Sinnfeinistas-Griffith, Voluntarios, Connolly y el Partido Socialista Republicano, ofrecen diferentes alternativas; la vía pacífica unifica a los primeros, la violencia como única arma contra el capital, agrupa a los segundos. La literatura irrumpe en la historia, Joyce con ella. Comprender al artista es ubicarlo en dos planos, el de su propia individualidad y el de su ser colectivo, el de su desarrollo interior y su relación con el mundo. Una clase trabajadora, cansada y escéptica ante un pasado de derrotas, vuelve a cobrar fuerza y valor para enfrentarse al enemigo; los 90's ven consolidarse, una vez más, un movimiento de masas organizado dispuesto a dar una batalla más. Aunque dividida, la dirección logra sembrar nuevamente la semilla del descontento, impulsar la lucha. La clase media, escéptica e impotente, vitupera y ataca los regímenes colonialistas y finalmente se alfa a la lucha parlamentaria, que ofrece reducido margen de pérdida. Son fieles al mito de la revolución: el parlamentarismo.

El artista aprehende el proceso desde su situación concreta de nacionalista pequeño-burgués. Herencia familiar de la que no logra escapar. Crítica devastadora que ejerce sobre su sociedad, pero que no es capaz de arrancarle sus raíces; educación jesuita que sella su pensamiento lógico. La historia, fuente de riqueza para su discurso, se aleja sin embargo. Como telón de fondo que se filtra a través del discurso, lo histórico adquiere una doble dimensión: la de un proceso que golpea y determina, pero también la de una historia que es leyenda de la historia. Atento al acontecer cotidiano de la lucha, Joyce recupera de su experiencia los materiales susceptibles de ser legendarizados, los transforma y los eleva a la categoría de leyenda.

La situación concreta de subordinación, no sólo a un amo extranjero, sino al mismo capital irlandés, se diluye para dar lugar al discurso poético legendario del Ulises. Joyce, crítico y cantor de su sociedad. La "pesadilla de la historia" es impulso motor, aplastamiento, y a su vez, fuente de creación. La colonización -presencia fatal, imposición de límites- empuja al artista al exilio. "El intelectual colonizado había aprendido de sus maestros que el individuo debe afirmarse. La burguesía colonialista había introducido a martillazos, en el espíritu del colonizado, la idea de una sociedad de individuos donde cada cual se encierra en su subjetividad, donde la riqueza es la del pensamiento." (24) "La caída de Parnell marcó el inicio de una época de profundo desaliento en Irlanda, una época en la que debe ser sub-

rayado un mínimo interés y actividad en el terreno político, y la que fue, no obstante, una época de desarrollo significativo en la conciencia nacional." (25) Baste remitirnos a la cena de Navidad en el Retrato. Sensibilidad crítica e impotente frente a los hechos, alérgica al contacto directo con la historia y necesitada de mediación. Está el exilio como posibilidad de observar a distancia. Ya el propio Joyce lo dijo: "Las circunstancias económicas e intelectuales dominantes en Irlanda no permiten el desarrollo de la propia individualidad... Ningún irlandés que se respete a sí mismo permanece en Irlanda" (26) Joyce se va, pero a través de Bloom, su personaje, regresa. Es octubre de 1904 y el paso está dado: Joyce abandona Dublín.

Pero la historia no se detiene; diferentes fuerzas intentan organizar el movimiento. Para Joyce, sin embargo, la historia se ha interrumpido con Parnell; el Sinn Féin, el Labour Party, no son más que estructuras organizativas históricas sujetas inexorablemente al principio trágico del eterno retorno: "History repeating itself with a difference". (27) Pero, ¿acaso la violencia no rompió este círculo en el período 1914-1916? La sublevación de Dublín en 1916 ¿no es un giro en la tradición de lucha irlandesa? ¿Por qué está entonces ausente en su experiencia discursiva como lucha específica de reivindicación de clase? ¿Es acaso este levantamiento un simple suceso que repite de nueva cuenta un pasado de traición y derrotas? Para Joyce, el artista, lo es. Escribir el Ulises a partir de 1916, aunque centrado en 1904, no arroja nada nuevo a su perspectiva de la lucha de clases, el esquema sin

más vuelve a repetirse: lucha-traición-derrota.

La experiencia bebida en la ciudad también se detiene. El exilio es desencanto y nostalgia de ésta; el reloj de la historia se paraliza, 1904. Dublín ha muerto. ¡Viva Dublín!

"Bien llegada, ¡oh, vida! Salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza". (28)

El exilio será puente para ejercer una severa crítica de su sociedad, pero al mismo tiempo, condición que le permita cantar-le como juglar. La ciudad, Dublín, se abre al universo, la ciudad que lo adopta desde su infancia, el contorno familiar inmediato, la añorada Ithaca. Mudanzas continuas, inestabilidad familiar, rebeldía contra el orden establecido, lo conducen a vagar, a hacer de las calles su domicilio permanente. "No puedo ingresar en el orden social si no es como vagabundo." (29) Hacer del errar una forma de vida.

"Anoche cuando entraste, estuve vagabundeando rumbo a la calle Grafton donde me detuve un largo rato reclinado en un poste de luz, fumando. La calle en donde yo había derrochado un torrente de mi juventud, estaba llena de vida. Mientras estaba ahí parado pensé en algunas frases que escribí hace algunos años cuando vivía en París -mismas que siguen a continuación:-
"Pasan de dos en dos y de tres en tres en medio de la vida del boulevard, caminando como gente que puede holgar en un lugar hecho a su medida. Están en las pastelerías, charlando, demoliendo pequeños edificios de pastelerías, o sentados silenciosamente en las mesas en la puerta del café, o descendiendo de los carruajes con un ajetreado meneo de ropajes, suave como la voz del adúltero. (adulterer) Pasan en

una atmósfera de perfumes. Bajo los perfumes sus cuerpos exhalan un olor cálido, húmedo." (30)

Desilusión-fascinación que ejerce la ciudad, sus calles. La vida de la calle, el calor con que alberga a sus moradores, más que la experiencia familiar, da sustancia a su obra. Lo trivial, la existencia que recogen estas calles -pacientes y consoladoras, refugio de tantas noches de soledad y hastío- cobrarán vida en el Ulises, obra cuyos personajes bien podrían ser las calles de Dublín, habitadas por hombres sin perspectiva, solitarios y cansados. "Es la idea que tengo de la importancia de las cosas triviales la que quiero dar a los dos o tres miserables desafortunados que ocasionalmente me lean." (31)

Capturar lo extraordinario en el acontecer diario, reencontrar sus raíces en la recreación de su errar, aprehender lo bello a través de las "conchas vacías" de su historia degradada, será su cometido final. El contexto efectivo de su discurso: la ciudad. La ciudad que sintetiza y engloba su ser individual y colectivo, mediode producción y consumo, morada que alberga a los personajes del Ulises, los únicos hombres que permanecen en su patria, "los viejos, los corruptos, los niños y los pobres... donde el doble yugo surca sus domeñados pescuezos..." (32) Es a ellos y a la ciudad que humanamente los acoge, a quienes dedica su obra; loa y lamento de su propia vida.

"El Ulises podría describirse como un esfuerzo desesperado por reincorporar al artista a su ciudad natal. Pero se propone también someter al ciudadano a un proceso de

transfiguración artística." (33)

El exilio le brinda la posibilidad de lograrlo, en cuanto que captura momentáneamente lo extraordinario y, como consecución trágica y deseada de su ser vagabundo, inaugura su coexistencia con el universo.

El contornocoincidente del discurso joyceano queda delineado. La experiencia de la ciudad, sin embargo, exige ser totalizadora. Recrearla es poseerla y Joyce aún no la posee. Hace falta un elemento más que complete -dándole su centro y la clave de su desciframiento- su comunión con Dublín: la experiencia amorosa. Nora Barnacle, 16 de junio de 1904, "un día claro y airoso, con cuatro horas de sol y una noche clara." (34)

"My dear simple-minded, excitable, deep-voiced, sleepy, impatient Nora", como la llama Joyce en una de sus cartas, totaliza su experiencia de la ciudad, como hombre y como artista. Medio de producción y consumo de significaciones reificadas, degradadas, la ciudad también se vuelve tierra fértil de pasiones desconocidas y flores frescas; amenaza y a su vez gratifica. La mujer, "la cómplice, el cruel enemigo del pensamiento libre y la alegría de vivir", (35) es al mismo tiempo, vida e impulso creativo. Nora: sorpresivo encuentro en la cotidianidad desgastada de su vida; Nora: sorpresa que es temor y aventura, sorpresa larga y continuada, premonición sugerida en la memoria, sorpresa abierta al mundo. Nora: un recomienzo todo.

El artista emerge entonces, vástago astuto y silencioso, hijo del hombre y la mujer, fruto del fuego de una sorpresiva cópula. Sensualidad desbordante que abre el camino definitivo al exilio, la creación a flor de piel. 1904: Joyce, Nora, Eros y Tanatos abandonan Dublín tomados de la mano. El viaje no será fácil. El amor abre las puertas de la vida, la afirmación de un "principio de placer", la vida, la realidad irlandesa, deviene en muerte sin embargo.

"Detesto Irlanda y a los Irlandeses. Ellos mismos me observan en la calle a pesar de que nací entre ellos. Tal vez leen en mis ojos el odio que siento por ellos. No veo nada a mi alrededor que no sea la imagen del sacerdote adúltero y sus sirvientes y de falsas y astutas mujeres." (36)

La experiencia amorosa se ubica en este contexto. La mujer, Nora, comparte la falsedad del contorno irlandés, es la esposa deshonorada, la prostituta, la adúltera y paradójicamente la amiga, la amante, la compañera de abandonos y mutilaciones, el cotidiano fantasma, distancia dolorosa, añorada siempre en el silencio, Nora: fuente de placer eterno, figura amada, pequeña y fugaz mentirosa, deseada en la ternura y la violencia:

"Nora, mi 'verdadero amor', debes protegerme realmente. ¿Por qué me has permitido llegar a este estado? ¿Estás dispuesta, querida, a salvarme de la desdicha? Si no lo hicieras, siento que mi vida se haría pedazos. Esta noche tengo una idea más loca que de costumbre. Siento que me gustaría ser flagelado por tí. Me gustaría ver tus ojos radiar de ira.

Me pregunto si existe una dosis de locura en mí.

O, ¿es acaso el amor locura? En un momento te percibo como una virgen o una madona, en el momento siguiente te veo desvergonzada, insolente, medio desnuda y obscena! Y bien, ¿qué piensas de mí? ¿Estás disgustada conmigo?

Recuerdo la primera noche en Pola cuando, en medio del tumulto de nuestros abrazos, usaste cierta palabra. Era una palabra provocadora, que invitaba; y puedo ver tu cara sobre mí (estabas sobre mí esa noche) cuando la murmurabas. También en tus ojos había locura y respecto a mí, aunque el infierno me hubiera estado esperando en el momento siguiente, no habría podido alejarme de ti.

Entonces, ¿también tú eres como yo, en un momento alta como las estrellas y en el siguiente más baja que la peor de las putas?

Creo enormemente en el poder de un alma ingenua y honrada. Eres eso, ¿no es así, Nora?

Quiero que te digas: Jim: el pobre tipo que amo, regresa. Es un pobre hombre débil e impulsivo y me ruega que lo defienda y lo haga fuerte.

He dado a otros mi orgullo y mi alegría. A ti te ofrezco mi pecado, mi locura, mi debilidad y tristeza." (37)

JIM.

Ulises. 16 de junio de 1904. El más caro homenaje a Nora, tributo a la mujer que supo decir amorosa y simplemente Sí... "el me preguntó si yo quería sí para que dijera sí mi flor de la montaña y yo primero lo rodeé con mis brazos sí y lo atraje hacia mí para que pudiera sentir mis senos todo perfume sí y su corazón golpeaba loco y sí yo dije quiero sí." (38)

La política, la vida familiar, el yugo religioso, el amor, el arte, quedan así contenidos como experiencia en una totalización llamada ciudad. La experiencia amorosa resulta la piedra de toque para emprender el vuelo, la función totalizadora de la

ciudad es adoptada como patrón para medir el mundo; el mundo se diluye en ella. Dublín, fuente de vida y muerte para el artista, se funde en el universo.

Matar-poseer-recrear, triada vital para el artista, se consume en y por el exilio. Poseer el mundo es matarlo, recrearlo es rescatar su propia historia, el lenguaje ejecuta la sentencia, la obra de arte restituye el sentido de la experiencia vivida. Abandonar Irlanda será el primer paso para recuperarla.

NOTAS

- (1) Henri Lefebvre, La Vida Cotidiana en el Mundo Moderno, trad., Alberto Escudero, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 174.
- (2) Mircea Eliade, El Mito del Eterno Retorno, trad., Ricardo Anaya, Madrid, Alianza/Emece, 1972, p. 39
- (3) Gillo Dorfles, Estética del Mito, trad., Roberto Vernengo, Venezuela, Ed. Tiempo Nuevo, S. A., 1970, p. 15
- (4) Mircea Eliade, op. cit., p. 77
- (5) Henri Lefebvre, op. cit., p. 154
- (6) Karel Kosik, Dialéctica de lo Concreto, trad., Adolfo Sánchez Vázquez, México, Grijalbo, 1976, p. 92
- (7) ibid, p.95-96
- (8) Henri Lefebvre, op. cit., p. 64
- (9) Karel Kosik, op. cit., p. 92
- (10) Henri Lefebvre, op. cit., p. 85
- (11) James Joyce, Ulysses, London, Penguin Books, 1968, p. 575
- (12) J. Paul Sartre, La Náusea, trad., Aurora Bernardez, 9a. ed., México, Ed. Época, S. A., 1976, p. 230
- (13) M. Horkheimer, T. W. Adorno, Dialéctica del Iluminismo, trad., H. A. Murena, Buenos Aires, Ed. Sur, 1971, p. 60-61

- (14) J. C. Beckett, The Making of Modern Ireland 1603-1623, London, Faber and Faber, 1966, p. 359
 "The essential principles of Fenianism were that nothing could be achieved by constitutional means, that British power must be overthrown by force; and that any delay in action would be dangerous." Su lema "ahora o nunca" (trad. al español de E.C.)
- (15) James Joyce, Ulises, trad., J. Salas Subirat, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1966, p. 191.
- (16) James Joyce, Escritos Críticos, trad., Andrés Bosch, Barcelona, Ed. Lumen, 1971, p. 275.
- (17) ibid, p. 273
- (18) J. C. Beckett, op. cit., p. 404
 "Parnell's contribution to the making of Ireland (modern) must be judged by the power of his memory, no less than by the achievements of his prime or the disasters of his fall." (trad. al español de E.C.)
- (19) cfr. Franz Fanon, Los Condenados de la Tierra, trad., Julietta Campos, México, FCE, 1971, p. 18.
- (20) James Joyce, Escritos Críticos, op. cit., p. 252
- (21) James Joyce, Ulises, op. cit., p. 76
- (22) ibid, p. 45
- (23) James Joyce, El Artista Adolescente, trad., Alfonso Donado, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1963, p. 237
- (24) Franz Fanon, op. cit., p. 41
- (25) Nicholas Mansergh, The Irish Question 1840-1921, London, Unwin University Books, 1968, p. 222

- (25) "The fall of Parnell marked the beginning of a period of profound disillusion in Ireland, a period in which is to be noted little of obvious interest or activity in the political field and which was yet a period of significant development in national consciousness" (trad. al español de E.C.)
- (26) James Joyce, Escritos Críticos, op. cit., p. 249
- (27) James Joyce, Ulysses, op. cit., p. 575
- (28) James Joyce, El Artista Adolescente, op. cit., p. 292
- (29) James Joyce, carta a Nora Barnacle, citado por Richard Ellmann, James Joyce, Melbourne, Toronto, London University Press, 1966, p. 175.
"I cannot enter the social order except as a vagabond".
(Trad. al español de E.C.)
- (30) ibid, p. 176
"When you went in tonight I wandered along Grafton St. where I stood for a long time leaning against a lamp-post, smoking. The street was full of life which I have poured a stream of my youth upon. While I stood there I thought of a few sentences I wrote some years ago when I lived in Paris -these sentences which follow- "They pass in twos and threes, amid the life of the boulevard, walking like people who have leisure in a place lit up for them. They are in the pastry cook's, chattering, crushing little fabrics of pastry, or seated silently at tables by the cafe door, or descending from carriages with a busy stir of garments soft as the voice of the adulterer. They pass in an air of perfumes. Under the perfumes their bodies have a warm humid smell." (trad. al español de E.C.)
- (31) ibid, carta a Stanislaus Joyce, p. 169.
"It is my idea of the significance of trivial things than I want to give the two or three unfortunate wretches who may eventually read me." (trad. al español de E.C.)
- (32) James Joyce, Escritos Críticos, op. cit., p. 251

- (33) Harry Levin, James Joyce, trad., Antonio Castro Leal, México, p. 68
- (34) Richard Ellmann, James Joyce, Melbourne, Toronto, London University Press, 1966, p. 161
"a fine breezy day, with four hours of sunshine, and a clear night." (trad.al español de E.C.)
- (35) Stanislaus Joyce, Mi hermano James Joyce, trad., Berta Sofovich, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961, p. 261
- (36) James Joyce, Selected Joyce Letters, New York, edited by Richard Ellmann, The Viking Press, 1975, p. 174 (carta a Nora Bernacle)
"I loathe Ireland and the Irish. They Themselves stare at me in the street though I was born among them. Perhaps they read my hatred of them in my eyes. I see nothing on every side of me but the image of the adulterous priest and his servants and of sly deceitful women." (trad. al español de E.C.)
- (37) ibid., p. 166-167
"Nora, 'my true love', you must really take me in hand. Why have you allowed me to get into this state? Will you, dearest, take me as I am with my sins and follies and shelter me from misery. If you do not I feel my life will go to pieces. Tonight I have an idea madder than usual. I feel I would like to be flogged by you. I would like to see your eyes blazing with anger.
I wonder is there some madness in me. Or is love madness? One moment I see you like a virgin or madonna the next moment I see you shameless, insolent, half naked and obscene! What do you thing of me at all? Are you disgusted with me?
I remember the first night in Pola when in the tumult of our embraces you used a certain word. It was a word of provocation, of invitation and I can see your face over me (you were over me that night) as you murmured it. There was madness in your eyes too and as for me if hell had been waiting for me the moment after I could not have held back from you.
Are you too, like me, one moment high as the stars, the next lower than the lowest wretches?"

I have enormous belief in the power of a simple honourable soul. You are that, are you not, Nora?

I want you to say to yourself: Jim, the poor fellow I love, is coming back. He is a poor weak impulsive man and he prays to me to defend him and make him strong.

I gave others my pride and joy. To you I give my sin, my folly, my weakness and sadness." (trad. al español de E.C.)

(38) James Joyce, Ulises, op. cit., p. 728

LA TABERNA: MITO DE LA LIBERACION

"Puede decirse que el irlandés nació en la literatura inglesa con una disculpa en su boca. Sus creadores nada sabían del irlandés libre e independiente de la Irlanda gaélica, pero sí conocían al irlandés conquistado, víctima del robo, esclavizado, brutalizado y desmoralizado, producto de generaciones del dominio de terratenientes y capitalistas, y a éste cogieron, lo le vantaron a los ojos del mundo y pidieron a las naciones que lo aceptasen como el verdadero tipo irlandés."

James Connolly

Las cinco de la tarde. Ocaso del día, momento de la socialidad masculina. El tiempo se detiene para abrir paso a la desinhibición enmascarada. La taberna, centro nucleador de la sociedad dublinense, es la gruta de la impotencia exaltada donde se "juega" el destino de los hombres, donde se "forja" la historia de un pueblo colonizado.

La taberna, centro gratificador, concede a sus visitantes un aura de heroísmo, los remunera con dosis alcohólicas de engaño, efimero premio a su desgastada existencia. La taberna: parada obligatoria en la odisea diaria, mito que alimenta a una población desnutrida, eje de la vida social. Lo cotidiano aparece aquí revestido de lo heroico, artificialmente maquillado con vino y cerveza. Templo testigo ^e instigador de ritos del macho irlandés; es en su seno que los hombres realizan una ceremonia eminentemente colectiva, un

estricto ritual cotidiano. Cueva que mantiene cautivos a los ya es clavizados irlandeses.

La taberna contiene así estas dos connotaciones: lugar que atrapa y que a su vez gratifica: celda de la liberación. Los hombres que acuden a este sitio son presas fáciles para el Cíclope, * carne humana presta a la mentira, al ocio, a la evasión. Mundo cerrado que establece sus propias reglas, que imprime su sello específico al comportamiento que se da en su interior. Imaginación domada, metáfora petrificada y petrificante que transfigura a sus clientes, sus actos, sus palabras. Subcódigo que sobredetermina el conjunto de significaciones que se producen y consumen ahí: consumir alcohol no es más que ingresar en una metáfora instituida. La taberna es, pues, el universo de discurso del irlandés alcoholizado; bajo su dominio se llevan a cabo los ritos de libación. Ambigua y contradictoria, esta metáfora en función de subcódigo marca los dis cursos de sus súbditos de igual manera. La ciudad, la historia, oprimen desde fuera, son el contexto que permite al tirano taberna, ejercer su poder, ya sea iluminando u oscureciendo las mentes de sus subalternos. La taberna alimenta y al mismo tiempo es alimentada por el exterior. A través de este doble movimiento, el "código" deviene en mito, mito de la liberación encadenada.

Rompamos el encanto amargo de la gruta y veamos qué sucede en su interior. Pidamos a Nadie, el narrador, que nos guíe.

Nos dirigimos a la taberna de Barney Keernam acompañados de

* La Odisea.

Nadie y Joe que poco antes se han encontrado en la calle y deciden tomarse unas copas. La cercanía de la taberna se manifiesta ya desde aquí en el humor ácido e irónico de este narrador, en un discurso expuesto de antemano al mando del subcódigo.

- "Eres un abstemio estricto" - dice Joe
- No tomo nada entre bebidas - digo yo" (1)

Más aún, podemos decir que es antes de la llegada a la taberna que el propio Joyce construye su discurso, el cual se somete a un doble movimiento contradictorio y ambiguo como la misma metáfora-código. Joe y Nadie se dirigen a un lugar determinado: el discurso queda definido por esta dirección. La taberna extiende sus tentáculos. El trayecto premoniza la llegada. La ciudad es sometida a una metamorfosis, confrontación de dos discursos, dos mitologías:

"Entonces fuimos por las barracas de Linehall y la parte de atrás de los tribunales hablando de esto y aquello." (2)

"A la verdad una tierra agradable, de murmurantes aguas, corrientes llenas de peces donde juegan el salmonete, la platija, el escarcho, el hipogloso, el robalo castrado, el salmón, el mero, el lenguado... En las apacibles brisas del oeste y del este los árboles altaneros agitan en diferentes direcciones sus primorosos follajes... Y los héroes viajan desde lejos para cortejarlas, desde Elbana y Slievematgy, los incomparables príncipes de los libres Munster y Connacht... y el señorial Shanon el insondable... y medidas de cereales y huevos oblongos, a millares, varios en tamaño, el ágata con el bruno." (3)

El enfrentamiento de dos mitologías -aquella transplantada, prestada del pasado, y la mitología moderna cotidiana, columna vertebral de la ciudad mercantilizada- conforma el discurso joyceano. Este conflicto, esta contradicción a su interior indica la dirección del mismo. Las "barracas" se transforman, la Irlanda colonial

aparece metamorfoseada en "una tierra agradable, de murmurantes aguas", "tierra de príncipes". Hay pues, un discurso en constante movimiento: exaltación y denigración de la ciudad. Violento, en tanto que integra dos modalidades opuestas en el tiempo y en el espacio, y en cuanto que logra una expresión poética totalizadora a partir del choque caótico. El discurso se levanta por encima de lo cotidiano y lo heroico aunque sostenido por lo heroico y lo cotidiano. La ambigüedad de la hora (5 p.m.), la ambivalencia connotativa de la taberna, la contradicción de la que son víctimas los colonizados irlandeses que se refugian en ella, generan a su vez un discurso oscuro, pseudoconcreción* desenmascarada contradictoriamente por la presencia paradigmática de lo heroico, que deviene en mediocridad grotesca.

Llegamos a la morada del Cíclope,

"y por cierto que allí estaba el ciudadano en su rincón manteniendo una gran confab consigo mismo y con ese asqueroso sarnoso mestizo, Garryowen, y él esperando lo que el cielo le dejara caer en forma de bebida. /-Allí está - digo yo- en su agujero de gloria, con su jarrita y su carga de papeles, trabajando por la causa." (4)

Estamos frente al mundo restringido, unilateral, del Gigante de un solo ojo; frente al impotente Polifemo, sentado en su "agujero de gloria". La fuerza sobrenatural del Cíclope se reduce a la

* Utilizamos este término de acuerdo a la definición de Karel Kosik en su libro Dialéctica de lo Concreto: "El conjunto de fenómenos que llenan el ambiente cotidiano y la atmósfera común de la vida humana, que con su regularidad, inmediatez y evidencia penetra en la conciencia de los individuos agentes asumiendo un aspecto independiente y natural, forma el mundo de la pseudoconcreción." "El mundo de la pseudoconcreción es un claroscuro de verdad y engaño. Su elemento propio es el doble sentido." p. 27.

impotencia pasiva del ciego ciudadano en espera del maná líquido, sentado en su trono, bebiendo su correspondiente dosis de mentira y reproduciendo la coacción mítica de la palabra: haciendo la historia en el papel, trabajando para la ya tan manoseada "causa". Estamos frente al discurso cotidiano, frente al narrador cínico, irónico y denigrante, expresión de la cotidianidad más enajenada. Estamos de lleno en el universo limitado, en la cueva soporífera de los reos colonizados, el lugar de la complicidad masculina, de la conversación sublimadora y encubridora, centro de reproducción del discurso opresor. "Las guerras extranjeras tienen la culpa" (5), dice el ciudadano, víctima y a su vez agente del discurso dominante, hombre rebajado por obra y suerte del narrador a la más baja condición de ser pensante, sujeto al mito de la denigración.

"Y diciendo eso se mandó el vinagrillo por el cogote y, por Jesús, casi se atora."

"La figura sentada sobre un can rodado al pie de una torre redonda era la de un héroe de anchas espaldas vasto pecho robustos miembros ojos francos rojos cabellos abundantes pecas hirsuta barba ancha boca gran nariz larga cabeza profunda voz desnudas rodillas membrudas manos velludas piernas rubicundo rostro, robustos brazos. De hombro a hombro él medía varias anas y sus rocosas rodillas montañosas estaban cubiertas,... Los ojos en que una lágrima y una sonrisa luchan siempre por el dominio eran de las dimensiones de una coliflor de buen tamaño... De su cinturón colgaba una hilera de guijarros que se bamboleaban, a cada movimiento de su portentosa estructura y sobre éstos estaban grabadas con rudo pero sin embargo sorprendente arte las imágenes de la tribu de muchos héroes y heroínas irlandeses de la antigüedad; Cuchulín.. Owen Rose... Christopher Columbus, Carlomagno, La Madre de los Macabeos, el Último de los Mohicanos, La Mujer que No, Benjamín Franklin, O'Donovan Rosa..." (6)

El discurso se construye y la palabra moldea lo cotidiano, le da forma transformándolo, lo enriquece retocándolo con tintes

heroicos, lo desenmascara con imágenes grotescas, artificialmente realzadas. Sucede un ir y venir de las dos modalidades del discurso, opuestas y al propio tiempo complementarias. Al cotidiano se contraponen el discurso heroico que se desvanece grotescamente en el discurso burdo del obstinado ciudadano. La pobre figura de éste, sentado en "su agujero de gloria", atragantándose el vino por el cogote, es sólo una faceta inacabada del irlandés, su gigantesca exaltación: su contraparte. Dos narradores igualmente distorsionantes aparecen en direcciones paralelas que paradójicamente se tocan; encuentro que gesta un discurso otro, totalizador, el discurso propiamente joyceano el cual integra y disuelve, constituyendo una crítica en la desestructuración misma del lenguaje, una suerte de desarticulación de lo cotidiano no sin desarticular lo heroico. Crítica aguda en doble sentido -humor que rescata la crítica irónicamente-, puntuación que nos deja sin aire ante la serie de exorbitantes cualidades del héroe-ciudadano, doble movimiento del discurso mitificador: ascenso y descenso, claridad y confusión deformantes de la gruta, obnubilación alcohólica, discurso joyceano: discurso desencubridor de mitos.

Hasta aquí la ciudad y el irlandés han sido expuestos a un proceso doble de transformación, ubicados en su contexto mítico, sujetos en este momento a un segundo dominio: la taberna y sus ritos. Veámoslos ahora en acción, bajo el dominio total de la metáfora objetivada, bajo el efecto del vino. Todos beben ahora: Alf Bergan, Bob Doran, Joe, el ciudadano, Garryowen. La política es el tema privilegiado de la discusión. Pero, ¿dónde se encuentra nuestro amigo Leopold Bloom?

"¿Quién viene a través de la tierra de Michan, ataviado con negra armadura? O'Bloom el hijo de Rory, es él. Impermeable al miedo es el hijo de Rory: el del alma prudente."
(7)

"¿Qué está haciendo ese puerco de francmasón rondando de arriba abajo ahí afuera?" (8)

Bloom tampoco escapa al doble movimiento del discurso. Al igual que sus compatriotas, queda atrapado en las redes del Gigante, y sólo su astucia -como se verá más tarde- le permitirá huir del ciudadano. Bloom-Odiseo, ataviado con negra armadura a la usanza de los héroes medievales (no olvidemos que ha estado en el funeral de Paddy Digman), "el del alma prudente", será el más atacado visitante de la taberna. La agresión que fluye como el alcohol, encontrará campo fértil en la figura del "puerco francmasón", extraño representante de la cultura judeo-católica-protestante. Contra él y lo que representa estará dirigida la desesperada e impotente crítica del ciudadano, obsecado sinnfeinista.

Pero Bloom parece temer, permanece fuera de la taberna esperando a Cunningham, tratando de escapar a la inefable ley del "código". Su reticencia será inútil, insuficiente para contrarrestar el poder de atracción de la cueva, el reto que implica. Evadir el templo de Dionisios lo convertiría en un ser extraordinario, ajeno al mundo al que pertenece. Lo cotidiano constituye su sustancia y como tal, estará predestinado a "caer", a participar en la pseudocatarsis que le ofrece la taberna, ese centro que confirma su miserable cotidianidad.

Mientras tanto, el discurso mitificador sigue su marcha, no se

detiene ante nada, incluso la muerte le resulta carne fresca. Dignam ha muerto. La taberna, sin embargo, le rinde homenaje resucitándolo como mito. La muerte no desestructura; por el contrario, reafirma lo cotidiano en su dimensión mítica.

"O'Dignam sol de nuestra mañana. Leve era su pie sobre los helechos: Patricio de la frente radiante." (9)

El hombre crea a Dios a su imagen y semejanza, último refugio a su soledad mercantilizada, creación sujeta a las leyes de reproducción de una socialidad, alivio reificado que le devuelve el propio "Creador", ajeno ya a sus progenitores. Dios se convierte, así, en el lejano "Grito en la calle" (10), en una "mierda de rufián" (11), que se lleva al pobre Dignam. Irlanda ha creado a su propio Dios, pero la ceguera de los huéspedes del Cíclope les impide ver su enajenación en el mismo sujeto de su creación.

Hace sólo algunas horas que Dignam fue acompañado al Hades, cinco horas que yace bajo tierra y su figura es ya materia prima para el discurso alcoholizado. El humor negro que caracteriza a los concurrentes del sepelio, especialmente a Bloom, remite a un movimiento inverso del discurso: desacralización, desmitificación e institucionalización de la muerte:

"Tendría que haber una ley para perforar el corazón y asegurarse o un reloj eléctrico o un teléfono sobre el ataúd y alguna especie de respiradero de lona. Bandera de peligro. Tres días." (12)

"Tener un gramófono en cada sepultura y guardarlo en casa. Después de comer un día domingo. Pongan al

viejo bisabuelo. ¡Craaracrak! ¡Holalahola estoymuy contento cracracra muycontentodeverlos otravez." (13)

La muerte institucionalizada no tiene cabida, empero, en el re fugio del Cíclope. Bajo los efectos del alcohol, Paddy Dignam, un pobre borracho se convierte en "el más noble, el más leal de los hombres. O'Dignam sol de nuestra mañana." (14)

Paradójicamente, sin embargo, estos dos movimientos del discur so (Hades y Cíclopes), se entrelazan: institución y mito van tomados de la mano, responden al mismo tirano: la muerte; continuidad cotidiana en el mito y la institución, fantasma mítico que deviene en institución, misma que retroalimenta un comportamiento mítico.

Por el momento, dejemos a Dignam descansar en paz y volvamos a nuestros camaradas en plena acción. Leopold Bloom se ha integrado ya al grupo de bebedores. La batalla comienza. Las copas, saturadas de política e historia se vierten sobre los innumerables traido res de la Irlanda colonizada. Agresión derramada en el interior de la taberna, palabra desprendida de la acción: su sustancia. Dis curso inacabado en cuanto no se objetiv³~~za~~, engañosa liberación.

"Como es natural, el ciudadano que no estaba esperando más que la ocasión de tomar el guiño de la palabra empieza a desprender gas acerca de los invencibles y la vieja guardia y los hombres del sesenta y siete y quién tiene miedo de hablar del noventa y ocho y Joe se despacha con él acerca de todos los pobres diablos que fueron ahorcados, arrastrados y desterrados por la causa, juzgados y condenados por consejo de guerra de emergencia y una nueva Irlanda y esto y lo de más allá." (15)

El narrador cataloga, denigra, anticipa el combate. Rebaja la

lucha a la mera impugnación de la palabra; la historia se reduce a los héroes, que no son más que materia prima para el discurso, héroes que se diluyen en la palabra violenta pero impotente; palabra que es derrota, producto del dominio. 1867: levantamiento de la Hermandad Feniana aplastado en una sola noche. 1798: los United Irishmen igualmente aniquilados. Hay un grito plañidero y desesperado ante los hombres caídos en la lucha. ¿Quién tiene miedo de hablar de esto? -dice el ciudadano sinnfeinista-. Nadie, por el contrario, se trata de hablar, de ejercer el dominio mágico de la palabra sobre los hechos sangrientos, de esconder tras el habla la concreta opresión del momento. Preguntémos, ¿quién tiene miedo de hablar de 1904? "La regresión de las masas consiste hoy en la incapacidad de oír con los propios oídos aquello que aún no ha sido oído, de tocar con las propias manos algo que aún no ha sido tocado, la nueva forma de ceguera que sustituye a toda forma mítica vencida." (16)

El cinismo denigrador del narrador apunta la ceguera denigrante del ciudadano, eufórico defensor de la Irlanda libre, desafiante ciego, víctima del propio mito al que se expone.

"Su sifilización, querrá usted decir -dice el ciudadano-. ¡Al diablo con ellos! La maldición de un inservible Dios los ilumine de costado a esos puñeteros hijos de puta. Ni música ni arte ni literatura que merezca ese nombre. Cualquier poco de civilización que tengan nos la robaron a nosotros..." (17)

"...¿Dónde están nuestros veinte millones de irlandeses que faltan, si estuvieran hoy aquí en vez de cuatro, nuestras tribus perdidas? Y nuestras alfarerías y textiles, ¡los mejores de todo el mundo! ¡Y nuestra lana que se vendía en tiempos de Juvenal y nuestro lino y nuestro damasco de los telares de Antrim y nuestro encaje de Limerick...! ¿Cuánto nos deben los

rubios johnies de Anglia por nuestro comercio y nuestros hogares arruinados? Y los lechos del Barrow y del Shannon con millones de acres de pantano y fangal, que dejan sin sanear, para hacernos morir a todos de tuberculosis." (18)

Ahogado enfrentamiento con el pasado. La palabra ocupa, aquí y ahora, el lugar de la fuerza combativa; la opresión se diluye en la violencia del léxico y la acción se enconde ante la palabra acusadora, ante el lamento impotente y rabioso. Al igual que en la Odisea, la palabra parece cobrar un poder inmediato sobre los hechos. Acusa, denigra, ataca; pero también glorifica y enaltece el pasado de una nación. Finalmente, la palabra atrapa, certifica, revela la condición de existencia de aquellos que denigran porque viven de lo heroico. Discurso parasitario en cuanto se alimenta de lo épico, e impotente en tanto no logra asimilar al animal huésped. Acusación violenta resuelta en impotencia, alarde de fuerza y riqueza que configura un discurso débil, amalgamado. Enumeración de sucesos históricos que se pierden en la lista de un discurso sin dirección ni sentido; vanagloria de la decadencia, último estertor del condenado. El ciudadano se aferra a su palabra como Odiseo se aferró a la suya. Udeis, el nombre que Odiseo da al Cíclope y que significa héroe y nadie, lo salva de las garras del Gigante. El ciudadano, abandonado de la mano de un "inservible Dios", se entrega con fe ciega a la palabra reveladora, redentora de la humanidad. Pero la palabra, al igual que Dios, no responde; reverbera entre las cuatro paredes de la taberna y regresa deformada, eco sin esperanza. Aquí la acción no tiene cabida, escapa al horizonte del ciudadano, agonizante bebedor, clara muestra del discurso colonizado, incapaz de

abarcar la totalidad del proceso.

"El dominio colonial, por ser total y simplificador, tiende de inmediato a desintegrar de manera espectacular la existencia cultural del pueblo sometido." (19). La lengua, instrumento básico de comunicación, se vuelve así fuente permanente de mensajes alterados, sobredeterminados por un subcódigo, portadora de significaciones del discurso colonial. La palabra, entonces, se levanta altiva y ambivalente entre las ruinas de un gran imperio, como una impugnadora del orden establecido y a su vez, como la palabra que sujeta, controla y certifica el mismo orden de dominio. El sujeto portador de ésta, queda, por consiguiente, sometido a un movimiento doble y contradictorio que remite forzosamente a la acción como única y exclusiva forma de superación. Pero el ciudadano no atenta en la praxis contra el orden colonial, se contenta con el desorden momentáneo, límite impuesto y necesario para la continuación de un nuevo orden o de una nueva ley. El sistema se ve así ratificado; el hombre, gratificado en su inútil catarsis verbal.

Pero la farsa continúa. Cada momento que pasa, cada copa vertida, alejan más al hombre de su realidad concreta. El vino les ofrece un viaje maravilloso a la Irlanda libre por el mismo precio. Las modalidades del discurso se mezclan, chocan una con la otra, se complementan. La desbordante necesidad de liberación brota y se encauza en un discurso sublime, heroico:

"Con la ayuda de la santa madre de Dios lo haremos otra vez -dice el ciudadano golpeándose el muslo-. Nuestros puertos, que están vacíos, se llenarán. Queenstown, Kinsale, Galway... Y lo tendremos otra vez -dice él-, cuando el

primer acorazado de combate de Irlanda aparezca cortando las aguas con nuestra propia bandera a proa... la bandera más antigua estará a flote, la bandera de la provincia de Desmond y Thomond, tres coronas en campo de azul, los tres hijos de Milesius." (20).

El mito parece encerrarse en las palabras mismas; Queenstown, Kinsale, Galway cobran un significado mágico, el sonido de las palabras reina por sobre los significados, magia de los nombres de héroes, de puertos, de provincias; los conceptos se pierden ante el misterio extraordinario y enceguecedor de la palabra. Este discurso parasitario se ve obligado a echar mano de lo exaltado y lo heroico, arrastra consigo una historia corrupta revestida de valientes héroes y exitosas batallas. Falso acercamiento a la liberación, sueño del moribundo, refugio del alcohólico.

"Opondremos la fuerza a la fuerza -dice el ciudadano-. Tendremos nuestra gran Irlanda de ultramar. Los sacaron de su casa y de su país en el sombrío 47... Pero el sajón quería que el país muriera de hambre mientras la tierra daba espléndidas cosechas que las hienas británicas levantaban y vendían en Río de Janeiro. Sí, hicieron salir a los campesinos a bandadas. Veinte mil de ellos murieron en los barcos -ataúdes. Pero los que llegaron a tierras de libertad recuerdan la tierra esclavizada. Y volverán con su venganza, ni cobardes ni perezosos, los hijos de Granvaile, los campeones de Kathleen ni Houlihan." (21).

Recorrido turístico a través de la historia: el hambre de la patata, la muerte, la enfermedad, la emigración masiva (especialmente a Estados Unidos donde se gesta la organización del Sinn Fein), se diluyen en la fuerza misteriosa de la palabra venganza, puesta en manos de los hijos de los grandes héroes. La violencia se desvanece para abrir paso a la sonoridad mágica de Kathleen ni Houlihan,

personaje del folklor celta, símbolo de Irlanda. Frente a la devastadora historia de opresión e injusticia, surge en el ciudadano la necesidad de refugiarse en el mito de la palabra, único aliento a su denigrada existencia. La historia golpea, obliga al débil a huir de su propia enajenación. Surge un extrañamiento ante el pasado, un resguardo en la legendarización heroica de su Irlanda. Campo abierto, abierto a la ilusión y al ensueño. Mito: recompensa y, simultáneamente, turbia fantasía.

La historia de Irlanda es entonces una aglomeración de acontecimientos donde cada suceso espera ser incorporado al tiempo de la taberna, pasado por las armas del "código", contenido por este tiempo transformador, moldeador de mitos. Las palabras cobran vida propia, intentan aglutinar, indiscriminada y torpemente, los hechos o incidentes de la historia pasada o presente. Es tiempo de mitologizar la historia, de doblarse a las leyes de la fábula, de la leyenda. Danza ritual, mascarada de discursos sobre la historia y la cultura irlandesas: la Liga Gaélica, el fútbol irlandés, los muertos de Phoenix Park, las carreras de caballos, la independencia de Irlanda. Los temas se suceden apresuradamente tropezando unos con otros. Es necesario no detenerse, abarcar de manera eficaz todas las esferas posibles de la vida cotidiana, tocarlas con la vara mágica del tiempo de la taberna, no dejar escapar nada a la acción mitificadora de la palabra, envolverlo todo con un manto dorado de sueño y esperanza.

Pero someterse al mito es vender el alma al diablo, claudicar. Creyéndose inmunes a la derrota, serán mil veces derrotados; inmor-

tales frente a la historia, serán una y otra vez asesinados; vacuados contra la lucha, quedarán eternamente infectados de la sórdida cotidianidad.

Toca ahora a Joyce ocupar el palco de honor para presenciar la puesta en escena de la tragicómica historia de Irlanda. Es tiempo de aplaudir ante la exorbitante escenografía de la traición y la derrota irlandesas. El telón de la historia se levanta:

"La última despedida fue conmovedora en extremo. De los campanarios cercanos y lejanos la fúnebre campana de muerte doblaba incesantemente mientras que por todo el recinto sombrío redoblaba el aviso de cien tambores fúnebres de siniestro sonido puntuado por el hueco estampido de piezas de artillería. Los ensordecedores golpes de trueno y los deslumbrantes destellos de relámpagos que iluminaban la horrible escena testimoniaban que la artillería del cielo había prestado su pompa sobrenatural al ya horripilante espectáculo. Una lluvia torrencial caía de las compuertas de los irritados cielos sobre las cabezas descubiertas de la multitud reunida que ascendía, calculando por lo más bajo, a quinientas mil personas... Nuestros dos inimitables bufones hicieron un negocio magnífico vendiendo sus palabras y su música entre los amantes de la diversión, y nadie que tenga en el fondo de su corazón un poco de apego al verdadero chiste irlandés sin vulgaridad les va a escatimar sus bien ganados peniques... Los invitados del virrey que incluían a muchas damas bien conocidas fueron acompañados a los lugares mejor situados del gran estrado, mientras la pintoresca delegación extranjera conocida como los Amigos de la Isla Esmeralda fue acomodada en una tribuna de enfrente...

...La llegada del mundialmente famoso verdugo fue saludada por un rugido de aclamación de la inmensa concurrencia, mientras las damas de la corte del virrey agitaban sus pañuelos excitadas... Tiesa al lado del patíbulo estaba la torva figura del verdugo, su semblante oculto en una olla de diez galones con dos aberturas circulares perforadas a través de las cuales sus ojos brillaban furiosamente. Mientras esperaba la señal fatal probó el filo de su arma asentándola en su musculoso antebrazo o decapitando en rápida sucesión un rebaño de ovejas que le habían sido proporcionadas por los admiradores de su cruel pero necesario oficio. Sobre una hermosa mesa de

caoba, cerca de él estaban cuidadosamente dispuestos el cuchillo de descuartizar, los varios instrumentos finamente templados destinados al destripamiento (suministrados especialmente por la mundialmente famosa firma de cuchilleros señores John Round e Hijos, Sheffield)... Una excelente merienda consistente en lonjas de jamón y huevos, bife frito con cebollas, cocida en su punto, deliciosos panecillos, exquisitos y crocantes, y un vigorizante té, había sido abundantemente provista por las autoridades para el consumo de la figura central de la tragedia, que se hallaba en un excelente estado de ánimo cuando fue preparada para morir y evidenció el más agudo interés por los procedimientos desde el principio hasta el fin;... El nec y plus ultra de la emoción fueron alcanzados cuando la ruborosa novia seleccionada se abrió camino entre las apretadas filas de espectadores y se arrojó sobre el musculoso pecho del que estaba por ser botado a la eternidad, por su causa. El héroe abrazó su esbelta silueta en un amoroso abrazo murmurando tiernamente Sheila mi Sheila. Alentada por esta mención de su nombre de pila ella besó apasionadamente todas las varias apropiadas superficies de su persona que las decencias de la vestidura de prisión permitían alcanzar a su ardor. Ella le juró mientras confundían las saladas corrientes de sus lágrimas que acariciaría su recuerdo, que ella nunca olvidaría a su muchacho, héroe que marchó a la muerte con una canción en los labios, como si no se tratara más que de asistir a un partido de fútbol en el parque Clontunk... y puede decirse que no había un ojo seco en esa reunión extraordinaria. El más romántico incidente se produjo cuando un joven hermoso graduado en Oxford, célebre por su caballerosidad hacia el bello sexo, se adelantó y, presentando su tarjeta de visita, su libreta de banco y su árbol genealógico, solicitó la mano de la infortunada joven lady, rogándole fijara el día, y fue aceptado en el acto. Cada una de las damas del auditorio fue obsequiada con un regalo de buen gusto en recuerdo del acto, un broche en forma de cráneo y tibias cruzadas, atención oportuna y generosa que provocó un nuevo arranque de emoción, y cuando el galante joven oxoniano... colocó en el dedo de su ruborosa "fiancée" un costoso anillo de compromiso con esmeraldas engarzadas en forma de un trébol de cuatro hojas, la excitación no tuvo límite." (22)

La comedia termina. La tragedia del eterno retorno inaugura un nuevo ciclo. Hemos presenciado la historia de Irlanda en un solo acto. Robert Emmet, protagonista principal de esta obra, héroe

descuartizado por sus verdugos, acompañado calurosa y elocuentemente por el silencio de sus compatriotas, resume la humillante historia del pueblo irlandés. Heroísmo trágico que arranca carcajadas. Teatro que se viste de flores y fiesta para recibir a sus más distinguidos invitados, "un Inglés y un Italiano", los "Amigos de la Isla Esmeralda" y la propia "artillería del cielo que presta su popa sobrenatural".

La ironía cínica del narrador rebaja y distorsiona. El discurso heroico tampoco enaltece; exageración monstruosa que cae hecha añicos, que hace reír y reír hasta acabar en un mutismo desalentador, silencio mortal del ejecutado. Con una mezcla de fascinación y horror, la comunidad irlandesa en pleno se congrega para ver el espectáculo grotesco de su propia vida de subordinados. La violencia de la ejecución los reditúa, sin embargo, con la esperanza fantástica del mito. La magnificencia del decorado ofrece infinitas formas de evasión desencantada, indescifrables huídas.

Pero Joyce no perdona. Sabe el peligro que se corre en la asunción, aunque inconsciente, de un mito de tal magnitud. Es por eso que se burla, que violenta con su característico humor ácido, amargo, el discurso de los héroes, de los tiranos, de los súbditos. Lo extraordinario se desmorona, se desestructura en y por el lenguaje. El lenguaje exalta los valores y lo exaltado cae demolido por el asiduo trabajo del lenguaje irónico. Lo festivo deviene en luto, la muerte resucita altiva de sus propios escombros. La presencia de lo heroico desestructura lo cotidiano. Lo heroico, sin embargo, queda también demolido por la trágica presencia del

cinismo de la cotidianidad actual. No hay salida posible. Quedamos nuevamente atrapados en las redes del discurso, de la taberna, del Cíclope, de la ciudad, de la opresión castrante y aniquiladora, de la colonización, del sistema. Cualquier movimiento fuera de las reglas establecidas queda sancionado, puesto inmediatamente fuera de juego.

Joyce se aferra a la crítica; la violencia del lenguaje, su arma más efectiva, se vuelca agresiva contra toda manifestación de yugo colonial, ya sea pasado o presente. La cultura griega, la mitología celta, la colonización del alma -como llama Joyce a la tiranía de la Iglesia-, la cotidianidad irlandesa, son indiscriminadamente atacadas, disueltas en un discurso ferozmente crítico, -mas no por eso menos humorístico-, y cargado de un agudo escepticismo que nos entrega los residuos de una grandiosidad pasada y las heces de una vida presente. Escepticismo frente a lo heroico y un odio amargo frente a lo cotidiano. La historia ha quedado puesta al descubierto. El drama exige ser descifrado.

La mujer no podía quedar fuera, presencia incuestionable como personaje estelar que inyecta pasión y fuerza a la humorística tragedia... mensajera de la muerte, la amada y traicionera mujer.

Sheila, la "novia que se arroja sobre el musculoso pecho del que estaba por ser botado a la eternidad, por su culpa." Mujer, mentira pasional revestida de belleza, amoroso abrazo que siega la vida del héroe, dulce veneno en la antesala de la muerte, erotismo desvergonzado, perversa sensualidad.

Amada mujer que aun frente a la muerte se entrega "ardorosamente" a sus impulsos pasionales, pequeña mentirosa que se vende de inmediato al mejor postor, un oxoniano, ironía de la traición. No hay caída, de cualquier manera, al melodrama. Lo grotesco y humorístico -Joyce lo sabe-, resultan recursos eficaces de crítica, de ataque. Lo ilusorio, he aquí una paradoja, acentúa lo real, hace patente la realidad del proceso, moldea la crítica; más aún: es la crítica misma. Lo fantástico termina en desencanto; el amor, en fructuosa y fría entrega, intercambio mercantil, franca transacción. A través del engaño, de la traición, el hombre, la mujer y la historia quedan indisolublemente unidos, eternamente encadenados al devenir trágico de la estructura cíclica del eterno retorno, al inquebrantable esquema de lucha-traición-derrota.

La experiencia amorosa, contradictoria como la historia misma, la colonización, la corrupción, son para Joyce, el artista, fuente de creación: opresión e impulso motor que se funden en la literatura, que encuentran en la forma novela su expresión poética crítica más acabada. "La novela -como dice acertadamente Goldmann- no es otra cosa que la historia de una búsqueda degradada, búsqueda de valores auténticos en un mundo también degradado, pero a nivel más avanzado y de un modo distinto." (23) Es en este sentido que el artista busca insistentemente en el plano literario la superación de un conflicto heredado por sus antepasados, y de antemano condenado al fracaso por las mismas premisas que plantea. No obstante, la crítica irónica y mordaz surge demoledoramente de la contradicción, de la búsqueda impaciente y degradada. El drama de la historia que

acabamos de presenciar nos muestra al desnudo a los héroes disminuidos de una sátira burlesca: el "mundialmente famoso verdugo, el virrey y su corte, la multitud reunida, la ruborosa novia, el hermoso graduado en Oxford y la figura central de la tragedia" constituyen el magno reparto estelar de esta obra, actores sarcásticamente envilecidos y decadentes, hombres rebajados por la pluma del escritor a su más baja condición de héroes trágicamente grotescos, irrisorios. "La historia -como bien dice Stephen- es la pesadilla de la que trato de despertar." (24)

La conformación del mito, en tanto deformación de la realidad, posibilita y reafirma la reducción de un proceso concreto de lucha de clases a la acción individual y solitaria. De ahí la necesidad no sólo de valientes héroes que alimenten el espíritu "combativo" de los oprimidos, sino de culpables, héroes también aunque en sentido inverso, que carguen con el fardo de la historia: hombres concretos, desclasados, que sirvan de receptáculo a la agresión impotente, que permitan canalizar la acción verdaderamente transformadora en una pasividad acusadora de individuos, inmediatez de la crítica. Leopold Bloom, prototipo del héroe moderno cotidiano, producto de una sociedad individualista nacida de la producción para el mercado, judío converso, extranjero en su propio país, pacifista, cornudo, reúne las características del malhechor, del culpable desclasado.

"Esto está bueno -dice el ciudadano-; venir a Irlanda a llenar el país de chinches."

"Estafando a los campesinos y a los pobres de Irlanda -dice el ciudadano-. No queremos más extraños en nuestra casa." (25)

Bloom, representante de una "raza también odiada y perseguida", se convierte al caer la tarde en el blanco más cómodo de los feroces cíclopes, doblemente enceguecidos por la historia deformada y el engañoso alcohol. Avidos de venganza, se vuelcan contra el hombre de sentido común, el extraño que se atreve a decir: "Algunas personas pueden ver la paja en el ojo ajeno pero no pueden ver la viga en el propio." (26). Refrán popular, lugar común que, sin embargo, cobra desmedida fuerza para las distorsionadas mentes de estos obstinados irlandeses. Paralelismo de razas que ciega aún más el ataque incontrolable del ciudadano, defensor de la pureza celta. Bloom, el nuevo apóstol del amor universal, es agredido una y otra vez por sus compatriotas; el cliché, de igual manera, responde calmada y repetitivamente a los ataques. Los grandes temas como la injusticia, el amor, la nación, se vuelven el refugio del empequeñecido héroe cotidiano Leopold Bloom, alias "Poldito".

Pero Bloom es un renegado y como tal será tratado; su defensa del judaísmo, por el contrario, será puesta en entredicho:

"Es un judío, un gentil, un santo romano, un metodista o qué demonios es? -dice Eduardo. ¿O quién es? (27)

La crítica más tajante se vierte entonces contra el hombre espejo de su propia condición de colonizados, reflejo que abarca no sólo la esfera religiosa, sino la totalidad del proceso colonial, la historia de subordinación. A fin de cuentas, "todavía están esperando a su redentor -dice Martín-. En resumen, lo mismo que nosotros." (28). Mientras esperan pacientemente la llegada del redentor, la Irlanda ocupada les ofrece un par de horas diarias de ensue

ño, la posibilidad de "hacer" y "deshacer" la historia a su antojo, de reproducirse cotidianamente en el mundo cerrado de la mitología. El tiempo corre aceleradamente, pese a todo. La gruta abre sus puertas para despedir a sus invitados y la catarsis verbal no ha sido completada. Las últimas copas están siendo vaciadas y los cansados irlandeses se preparan para partir. La última piedra es arrojada.

"Mendelssohn era judío y Karl Marx y Mercadante y Spinoza. Y el Salvador era judío y su padre era judío. El Dios de ustedes.
 -El no tenía padre -dice Martín-. Por ahora basta. Sigue adelante.
 -El Dios de quién? -dice el ciudadano.
 -Bueno, su tío era judío -dice él-. El dios de ustedes era judío. Cristo era judío como yo.
 -Por Dios -dice él-. Le voy a romper la crisma a ese puñetero judío por usar el nombre santo. Por Dios que lo voy a crucificar de veras. Pásame esa lata de bizcochos." (29)

La religión, piedra de toque que pone en movimiento la desbordante ira del ciudadano, sutil instrumento de subordinación. Catolicismo mal entendido, contradictorio. Dios, el "rufián que se llevó a Paddy Dignam", es ahora motivo de acalorada defensa, ambigüedad del colonizado, paradoja del vencido. Enajenación religiosa que se cristaliza en la apología acrítica y enceguecedora del irlandés, colérica y fugaz defensa, catarsis, purga momentánea del oprimido. Pero Bloom, nuestro héroe, logra escurrirse entre las mesas de la taberna y salir corriendo antes de que el ciudadano lo atrape. "Y lo último que vimos fue el puñetero coche dando vuelta a la esquina y el viejo cara de oveja gesticulando y el puñetero mestizo

detrás de él largando los puñeteros pulmones a todo lo que daba que riendo hacerlo pedazos." (30).

El mundo cerrado de la cueva se abre de nuevo. Hasta aquí la historia, la vida cotidiana, han sido sometidas a un proceso doble de transformación, proceso contradictorio objetivado en la palabra violenta, desestructuradora, creadora de mitos. Discurso joyceano, discurso poético crítico que surge en relación a la función conectiva de dos de sus modalidades espontáneas. Enfrentamiento del cinismo de la cotidianidad actual, desenmascarado por la presencia paradigmática de lo heroico; heroísmo conflictuado, puesto en entredicho -a partir de la crítica antisolemne y humorística-, ante la mediocridad de la vida moderna. Denigración del cinismo denigrador. Crítica escéptica que logra conquistar para el lector ese sabor de boca agrio, amargo; displicente lector igualmente invadido por la catástrofe moderna de la vida cotidiana. El héroe de nuestra sociedad es así, el determinado héroe que como el propio Bloom, se afirma en la ^{negociación} ~~negociación~~ permanente y obligado de su historia, de su pasado. La astucia, arma imprescindible del hombre moderno, se convierte en el único medio de subsistencia, instinto de conservación ante la degradación progresiva de la cotidianidad actual. "El astuto -como bien nos dice Adorno- sobrevive sólo al precio de su propio sueño, que paga desencantándose a sí mismo y desencantando a las potencias externas. Justamente él no puede tener jamás todo, debe saber siempre esperar, tener paciencia, renunciar; no debe comer lotos ni bueyes del sagrado Hiperión, y, navegando a través del estre

cho debe pagar la pérdida de sus compañeros que Scila le arranca de la nave. Se filtra y se escurre y tal es su forma de sobrevivir, y toda fama que se acuerda a sí mismo o que los otros le acuerdan no hace más que destacar que la dignidad del héroe se conquista sólo mediante la humillación del impulso a la felicidad total, universal e indivisa." (31)

NOTAS

- (1) James Joyce, Ulises, trad., J. Salas Subirat, Buenos Aires, Argentina, Santiago Rueda Editor, 1966, p. 318.
- (2) ibid.
- (3) ibid., p. 319-20
- (4) ibid., p. 320
- (5) ibid.
- (6) ibid., p. 321-22
- (7) ibid., p. 322
- (8) ibid., p. 324
- (9) ibid., p. 326
- (10) ibid., p. 65
- (11) ibid., p. 327
- (12) ibid., p. 141
- (13) ibid., p. 143
- (14) ibid., p. 326-7
- (15) ibid., p. 329

- (16) M. Horkheimer, Theodor W. Adorno, Dialéctica del Iluminismo, trad., H. A. Murena, Buenos Aires, Ed. Sur, 1971, p. 53
- (17) Joyce, Ulises, op. cit., p. 348
- (18) ibid, p. 350
- (19) Franz Fanon, Los Condenados de la Tierra, trad., Julieta Campos, México, FCE, 1971, p. 216.
- (20) Joyce, Ulises, op. cit., p. 351
- (21) ibid, p. 353
- (22) ibid, p. 331-34
- (23) Lucien Goldmann, Para una Sociología de la Novela, trad., Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz, Madrid, Ed., Ciencia Nueva, 1971, p. 16.
- (24) Joyce, Ulises, Op. cit., p. 65
- (25) ibid, p. 347
- (26) ibid, p. 349
- (27) ibid, p. 360
- (28) ibid.
- (29) ibid, p. 364
- (30) ibid, p. 367
- (31) M. Horkheimer, T. W. Adorno, op. cit. p. 76

EL BURDEL: ALUCINACION FESTIVA O EL EROS DEGRADADO

"Tejiéndolo el sudario a Irlanda
Gritando por la calle, la puta
anda".

ULISES

"...eran como las obreras de un erotismo distraído, despojado de todo, como una complicidad ilegal." (1) La prostituta, la heroica prostituta nos conduce ahora a la Fiesta. Se apodera de la calle, tejiendo y destejiendo las oscuras hebras doradas de luna y medianoche. Se desliza sigilosamente entre las sombras, luz radiante que emerge mágicamente de las tinieblas, erotismo clandestino y subyugador carcomido por el vicio y el tiempo asesinos. Misteriosa lechuza que abre las puertas de la imaginación y el ensueño, vigilante zorra al acecho del hombre pequeño, del hombre cotidiano siempre en busca de la Fiesta, de la ruptura.

Mágica premonición sugerida en la tambaleante espera de la ninfa, en el humus alucinante que se filtra a través de una puerta entreabierta, fragancia cautivadora que encierra un mundo trágicamente festivo. La cotidianidad queda momentáneamente suspendida, arrojada por la borda, para dar cabida a la sujeción de los hombres al encantamiento mágico de la prostituta, lapsus dentro de lo cotidiano en el que la imaginación sale de sus cauces para desbordarse en la festividad, en la alucinación compensatoria.

Pero la Fiesta parece cobrar, aquí y ahora, un sentido distinto. Eros que corre desenfrenadamente al encuentro de la mujer, del

otro, de la repetición de un "acto primordial"; erotismo que se detiene intempestivamente ante el cadáver femenino, ante la sexualidad prostituida, degradada. Porque el burdel es necrofilia y la mujer sólo un cadáver. La heroica hechicera prepara noche tras noche en su eterno lecho de muerte la gran fiesta de magia negra para recibir, con su mano fría y ajada, a su querido verdugo. Como un valiente y desfigurado cadáver, se dispone a seducir, con sus miserables despojos, al hombre que la asesinó, a brindarle por unas horas la alegría de la fiesta, de la vida, en el templo de la degradación, de la muerte.

El tiempo transcurre pausadamente, lento caminar entre miseria y hambre, entre noche y lámparas de aceite, entre la historia que se viste de gala, de puta, de muerte. Calles negras, flama azul que se levanta de la penumbra, triste compañera del olvido.

("...Sobre un escalón un gnomo escudriña en un montoncito de desperdicios y se agacha para llevarse a los hombros una bolsa de trapos y huesos. Una vieja arrugada que está al lado con una humeante lámpara de aceite mete una última botella en el buche de su bolsa... La vieja arrugada vuelve a su cubil balanceando su lámpara. Un chico patizambo, acurrucado sobre el umbral de la puerta, teniendo un volante de papel, se arrastra a los tirones detrás de ella, se agarra a su pollera, se levanta. Un peón borracho sujeta con ambas manos las rejas de un patio, balanceándose pesadamente. Un plato se rompe; una mujer grita; un niño gime. Los juramentos de un hombre rugen, gruñen, cesan. Algunas figuras vagan, esplan con una vela metida en el cuello de una botella, una puerca saca con el peine los piojos del cabello de un niño escrofuloso. La voz todavía fresca de Cissy Caffrey canta aguda desde una callejuela.)" (2)

De nuevo la ruina, el vicio, la perversión. De nuevo el hambre, la enfermedad. Negro desfile de desencanto, luces oscuras y

mortecinas de una vida pasada, fatuo presente de desperdicio humano. Gris horizonte para nuestros queridos seres cotidianos. Nocturna aparición de los desnutridos, de los alcohólicos, de los deformes. Intencionada selección de los miserables, conglomerado atento al aquelarre. Dos hombres igualmente desolados, Bloom y Stephen -cada uno por separado- atraviesan las calles infectadas, tropiezan con espejos recubiertos de historia y venganza. Temerosos y turbados, rehuyen las miradas de los infortunados, de los residuos que ha dejado la colonia, de los hombres que sólo se permiten los paseos nocturnos, negra oscuridad de la noche. La mujer, clave figura de la Fiesta, hace su aparición en este trágico contorno de la calle, se debate y se desgarran entre la vida y la muerte, erotismo que se niega en la venta ~~de~~ placer. El hombre cotidiano, cansado y ávido de festividad, camina con paso lánguido hacia el patíbulo, se dispone a ser poseído, a comprar la posesión del otro.

La degradación y la Fiesta parecen tomarse de la mano, reforzarse una a la otra, conjurarse en contra del hombre moderno, empujarlo a su refugio colectivo: el mito. Si en la taberna los hombres invocaron hasta el cansancio la Fiesta, participaron del mito de la liberación huyendo de su propia historia deformada, ahora se deciden a vivirla. No a recrearla a través de la palabra, sino a actuarla en la gran fiesta de la alucinación. De la deformación histórica pasamos a la sustitución imaginaria del mundo.

La deprimente atmósfera por la que atraviesa Bloom en su reco-

rrido por las calles de Dublín, lo conduce a la alucinación como mu ti festivo, alivio fugaz a su cotidianidad. Pero esta retribución sólo se da sobre la base de la degradación, degradación del contorno, de la mujer, del erotismo. Zoe, Bella Cohen, representantes de la heroicidad femenina, son las hetairas encargadas de dar placer, vendido a costa de su denigración total, y brindar la ansiada Fiesta a los hombres como Bloom y Stephen. La Fiesta así entendida se constituye en una Fiesta de muerte, donde los vivos pasan a segundo plano y los muertos cobran vida nuevamente, donde los ausentes aceptan ocupar el lugar que corresponde a los presentes. La técnica de la alucinación* nos remite entonces a un proceso de inversión. El extrañamiento frente a lo real es de este modo, antesala de la alucinación y causa de un movimiento en sentido inverso. Enfrentamiento con una situación concreta que se constituye en punto de partida hacia la asociación inconsciente, hacia lo imaginario.

"(Juancito Caffrey, perseguido por Tomasito Caffrey, se precipita entre las piernas de Bloom).

BLOOM.- ¡Oh!

(Espantado, con las nalgas flojas, se detiene. Tomasito y Juancito desaparecen por allí, por allá. Bloom palpa con sus manos empaquetizadas el reloj, la faltriquera del reloj, el bolsillo de portamonedas, la dulzura del pecado, el jabón, la papa.)

BLOOM.- Cuidado con los carteristas. Es un truco conocido de estos señores. Chocan. Entonces le arrebatan a uno la cartera.
(El sabueso se acerca olfateando, la nariz en el suelo. Una forma despatarrada estornuda. Una figura encorvada

* Cfr. Stuart Gilver, James Joyce's Ulysses, p. 313

aparece vestida con el largo caftán de un anciano de Sión y un gorro de fumar con borlas color magenta. Rayas amarillas de veneno sobre el rostro desolado.)

RODOLFO.- Segunda media corona que malgasta hoy. Te dije que no anduvieras con un goy borracho. Así que. Pierdes plata.

BLOOM.- *(Esconde la pata de cerdo y la de carnero detrás de él y cabizbajo, siente calor y frío de carnepata.)*
Ya, ich weiss, papachi.

RODOLFO.- ¿Qué estás haciendo por este sitio? ¿No tienes alma? *(Con temblorosas garras de buitre palpa el inexpresivo rostro de Bloom)* ¿No eres tú mi hijo Leopoldo que abandonó la casa de su padre y abandonó el dios de sus padres Abraham y Jacob?" (3)

La acción aparentemente real*, ubicada en un espacio y un tiempo concretos, nos arrastra ahora a la asociación inconsciente. El padre de Bloom aparece como el producto de la libre asociación del pensamiento que nos remite en este momento a una nueva modalidad del fluir de la conciencia. El libre flujo de pensamientos que ha caracterizado a Bloom a lo largo de la novela, se ve sometido a un "espasmo" espacio-temporal. Los pensamientos no permanecen en el nivel de la conciencia, sino que se proyectan hacia una nueva dimensión, la dimensión de lo irreal alucinante. Lo imaginario se vuelca así sobre una realidad a la que trata de domeñar. Pero esta irrealidad se alimenta de ausencias, sobrevive en el renacimiento de los muertos. La fiesta del burdel queda marcada por esta inversión, ambigüedad alucinante que se debate entre los vivos y los muertos, entre lo real y lo imaginario.

* La técnica utilizada en este episodio nos impide distinguir con claridad los momentos "reales" de los "imaginarios". Es por esto que en situaciones como la citada consideramos dos niveles de "irrealidad", estableciendo así un contraste entre lo que supuestamente sucede y lo que Bloom imagina.

De la misma manera, el narrador adquiere cualidades específicas que lo someten a su vez a este movimiento fugaz e intermitente del discurso alucinante. Indicador de atmósfera y movimiento en el plano de lo real, se irrealiza también como apuntador de dirección escénica en lo imaginario. El narrador participa, al igual que los personajes, de este mundo mágico y fantasmagórico donde las sombras del pasado resurgen entre los escombros de una sociedad caída en desgracia.

Es así que las reflexiones de Bloom, sus culpas, sus reminiscencias cobran una vida particular, una vida interiorizada que sin embargo se proyecta sobre lo real. Las sombras de un tiempo se "objetivan" en las sombras de un objeto, en este caso su padre, y se mueven de igual forma en la sombra de un espacio (4). Bloom, frente a su padre muerto revivido como objeto irreal, sufre también un cambio como personaje imaginante. El tiempo y el espacio quedan suspendidos momentáneamente, se detienen ante la presencia de lo irreal, de la alucinación. Bloom, sujeto que imagina, se ve disminuído frente a la aparición de su padre, producto de su imaginación. "...el mundo imaginario está totalmente aislado, sólo puedo entrar en él irrealizándome." (5) Es entonces que Bloom logra penetrar en el universo de su propia alucinación irrealizándose como sujeto actuante en un tiempo y espacio concretos: la medianoche, Mabbot Street.

Pero estos objetos fantasmas son inestables, fugaces. Su intempestiva aparición como resultado de un extrañamiento frente a lo

real, se desvanece súbitamente al menor contacto con el mundo, con un tiempo y un espacio concretos. El recorrido nocturno que hace Bloom por las calles de Dublín hasta llegar al burdel ofrece innumera**bles** posibilidades de evasión, innumerables momentos de irrealiza**ción**, de imaginación nocturna y festiva.

De igual manera, la ciudad le ofrece rupturas, desmoronamiento de engaños, de mentiras. "*(Bloom pasa. Prostitutas baratas, solas, en parejas, con chales, desgredadas, llaman desde las callejuelas, las puertas, los rincones.)*" (6) La noche de fiesta en el prostíbulo quedará integrada por dos momentos ambiguos, contradictorios; el momento de la alucinación y el momento del regreso a lo degradado, a lo real. Bloom, sucesor de Parnell; Bloom, cornudo en busca de la compra de placer.

El cansado caminante llega ahora a su destino. El burdel y las prostitutas le abren sus puertas. Los ritos de un erotismo falso se efectúan religiosamente, la compra-venta de placer requiere también de sutilezas, del juego.

ZOE.- No hay que precipitarse.

(Le muerde la oreja con pequeños dientes obturados de oro, mandándole un empalagoso aliento a ajo rancio. Las rosas se separan, descubren un sepulcro del oro de los reyes y sus huesos convirtiéndose en polvo).

BLOOM.- *(Con un movimiento de retroceso acaricia mecánicamente su protuberancia derecha con una torpe mano plana.)* ¿Eres una chica de Dublín?

ZOE.- *(Agarra hábilmente un cabello suelto y lo enrolla en su moño)* No tengas miedo. Soy inglesa. ¿Tienes una caña fumatélica?

BLOOM.-(*Como antes.*) Raramente fumo, querida. Un cigarro de vez en cuando. Es un recurso infantil. (*Lascivamente*) La boca puede estar mejor ocupada que con un tubo de yuyo fétido." (7)

Hemos entrado de lleno en el mundo de la prostitución, del erotismo degradado. Zoe la hechicera se entrega al juego, a la seducción, mientras el narrador se encarga de denigrar su figura señalando sus "dientes obturados de oro" y su "empalagoso aliento a ajorancio". El burdel, zona de juego y rito que prepara la fiesta, centro de la heroicidad femenina*, sujeta a los hombres y los conduce a un estado propiamente mágico. Bloom, nuestro querido ser cotidiano, responde fría y ritualmente a las caricias de la prostituta. La mujer como sujeto amoroso en el espacio de la festividad degradada actúa únicamente como vehículo de transportación a lo imaginario. Su cuerpo, su "protuberancia", su boca, son trozos, fragmentos de realidad que se desprenden misteriosamente, puntos de apoyo para la ensoñación.

El burdel totaliza la experiencia imaginaria, lo irreal individual se funde ahora en la irrealización global de la institución festiva. El templo del erotismo femenino recupera para los hombres

* Las dos modalidades de la figura femenina en la sociedad moderna serán, por un lado, la mujer cotidiana, el ama de casa, y la mujer que rompe aparentemente con el lazo que la une "legalmente" a la sociedad: la prostituta. Ambas figuras se complementan: la mujer ordinaria sujeta a la rutina doméstica y la mujer heroica o extraordinaria que, igualmente sometida a las leyes de una sociedad -aunque de manera diferente-, ofrece al hombre el placer en la clandestinidad.

el sentido colectivo de la Fiesta, de la ruptura con lo cotidiano. La conciencia imaginante desrealiza el mundo burdel como totalidad. La imaginación, sin embargo, se pone en movimiento a partir de una concreción mistificada de lo erótico, plataforma abierta a la muerte, a la ^enecrofilia. El contacto físico con la prostituta resulta en evasión, sublimación de una relación libidinal; gratificante refugio en la historia, en la figura del héroe: Parnell.

"(...Bajo un arco de triunfo aparece Bloom con la cabeza descubierta, llevando el cayado de San Eduardo, la esfera y el cetro con la paloma y la curtana. Monta un caballo blanco como la leche, con larga cola flotante carmesí, ricamente enjaezado, con cabezada de oro. Entusiasmo delirante. Las damas arrojan pétalos de rosa desde sus balcones. El aire está perfumado de esencias. Los hombres aclaman. Los pajes de Bloom corren en medio de los circunstantes con ramas de oxiacanto y retama.)

TODOS.-

¡Dios guarde a Leopoldo primero!

BLOOM.-

(En dalmática y manto púrpura, al obispo de Down y Connor, con dignidad.) Gracias, casi eminente señor.

GUILLERMO, ARZOBIS-
PO DE ARMAGH.-

(Con corbatín púrpura y sombrero de teja.)
¿Procederás, en la medida de tus fuerzas, de manera que la justicia y la clemencia inspiren todos tus actos en Irlanda y en los territorios que le pertenecen?

BLOOM.-

(Poniéndose la mano derecha sobre los testículos, jura.) Que Dios me lo demande si no lo hiciera. Todo eso prometo.....

JUAN HOWARD PARNELL.-

(Levanta el estandarte real) ¡ilustre Bloom!
¡Sucesor de mi famoso hermano!

BLOOM.-

Mis amados súbditos, está por empezar una nueva era. Yo, Bloom os digo que está en verdad

cerca, ahora mismo. Con toda certeza os digo, bajo palabra de un Bloom, que vosotros estaréis muy pronto en la ciudad de oro que surgirá en la nueva Bloomusalem, en la Nova Hibernia del futuro.

(Treinta y dos obreros llevando escarapelas, que vienen de todos los condados de Irlanda, bajo la dirección de Derwan el constructor, edifican la nueva Bloomusalem. Es un colosal edificio, con techo de cristal, que afecta la forma de gigantesco ríñon de cerdo y que contiene cuarenta mil habitaciones....)

.....

(...Bloom aplasta amapolas con su cetro. Se anuncia la muerte instantánea de enemigos poderosos, ganaderos, miembros del Parlamento, miembros de comités permanentes. Los guardias de corps de Bloom distribuyen limosnas de Semana Santa, medallas conmemorativas, panes y pescados, distintivos de temperancia, costosos cigarros Henry Clay, huesos de vaca gratis para la sopa, preservativos de goma en sobres sellados atados con hilo de oro, caramelos, he-lados de ananá... monedas falsas... reimpresio-nes baratas de los 12 peores libros del mundo...)

LAS MUJERES.-

iPadrecito! iPadrecito!

.....

(Los cuernos de carnero resuenan imponiendo silencio. Es izado el estandarte de Sión).

.....

BLOOM.-

Yo preconizo la reforma de la moral cívica y la aplicación simple y natural de los diez mandamientos. Un mundo nuevo reemplazando al viejo. La unión de todos: judíos, musulmanes y gentiles. Tres acres y una vaca para todo hijo de la naturaleza. Coches fúnebres pullman a motor. Trabajo manual obligatorio para todos. Todos los parques abiertos al público día y noche. Lavaplatos eléctricos. La tuberculosis, la locura, la guerra y la mendicidad deben eliminarse... Dinero para todos, amor libre y una iglesia libre y laica en un estado laico y libre.

PADRE FARLEY.-

Es un episcopal, un agnóstico, un cualquier corsario que trata de derribar nuestra fe santa.

LA SEÑORA RIORDAN.- (*Rompe su testamento*) ¡Me has desengañado!
 ¡Mal hombre!

ALEXANDER J. DOWIE.- (*Violentamente*) Compañeros cristianos y anti-bloomistas: el hombre llamado Bloom ha salido de las entrañas del infierno, y es una desgracia para los hombres cristianos. Este cabrón apestoso de Mendes dio señales de corrupción infantil desde sus primeros años y su perverso libertinaje hace recordar las ciudades malditas, de abuelas disolutas... Es un adorador de la Mujer Escarlata y el aliento mismo que sale de sus narices respira la intriga...

LA TURBA.- ¡Linchadlo! ¡Asadlo! ¡Es tan malo como Parnell!
 ¡Señor Zorro!

BLOOM.- (*En una vestidura inconsútil marcada I.H.S., se mantiene erguido, fénix entre las llamas.*)
 No lloréis por mí. ¡Oh hijas de Erin! (8)

La historia deformada hace de nuevo su aparición. Si en la taberna los hombres hablaron de ella exaltando la fuerza de sus hé-
 roes, ahora la viven, la actúan. La heroicidad grotesca contenida
 en el plano discursivo, deviene en imaginación práctica, en alucinaci
 ción. El proceso ideológico, en tanto práctico, culmina en el bur-
 del. La reproducción de la historia como farsa, como desfile de in
 dividuales valientes y traicionadas, cierra su ciclo en el cen-
 tro de la alucinación: el prostíbulo. Bloom se transforma, se des
 realiza para convertirse en el sucesor de Parnell; desrealiza su
 propia historia para ubicarse en ella como redentor incuestionable
 de Irlanda.

La representación histórica, a pesar de su carácter irreal, se
 somete de nueva cuenta al peso de la realidad irlandesa. Joyce no

pierde de vista lo irrisorio de lo imaginario. Con aguda ironía continúa su discurso desestructurador de mitos, no cede, ataca aun en la alucinación compensatoria. Frente al Arzobispo de Armagh, Bloom jura "poniéndose la mano derecha sobre los testículos". Detrás de la magnificencia del decorado, de un mundo imaginario envuelto en hebras de oro, está el humor, el ingenio y la ironía del escritor, imaginación burlesca en el mundo imaginario de la novela. Extravagante ceremonia de coronación que surge del ensueño de un hombre cotidiano. El universo artificialmente creado es igualmente inaccesible. "Los pétalos de rosa arrojados por las damas", "el aire perfumado de esencias" resultan tan extraños como la propia realidad irlandesa. Grotesco contraste entre el perfume de esencias y el "aliento empalagoso a ajo rancio" de la prostituta. De la concreción corporal maloliente de la cortesana, la imaginación se vuelca sobre la esencia de rosas del ambiente.

El hombre solitario de nuestra era busca torpemente su realización individual. El hombre aislado se recupera en sueños como ser extraordinario, único e indispensable, intenta dar un giro radical a su existencia. Sus sueños de opio, sin embargo, se nutren de apariencias, de falsedades surgidas de su relación concreta con el mundo. La afirmación del individuo aspira a la santidad: "La nueva Bloomusalem", tierra santa del ilustre Bloom.

El gesto renueva el sentido de la magia. La palabra remuneradora de la taberna se funde y participa de un lenguaje gestual, lenguaje de encantamiento. "Entonces el gesto, -nos dice Stephen an-

tes de llegar al burdel- no la música ni los olores, sería el lenguaje universal, el don de lenguas haciendo visible no el sentido vulgar sino la primera entelequia, el ritmo estructural." (9) Tocar el cuerpo fragmentado de la mujer es trasladarse al mundo de lo insólito, de lo inesperado. El gesto inaugura el cosmos imaginario, lo estructura. "Bloom aplasta amapolas con su cetro" y la irrealidad irlandesa se transfigura, los representantes de la opresión desaparecen; vara mágica que concede los deseos más inusitados, deseos que sin embargo, quedan marcados por la mentalidad cotidiana; sueños de grandeza que otorgan la satisfacción de necesidades concretas, lo que todo hombre común en la sociedad anhelaría: "costosos cigarrillos Henry Clay, caramelos, helados de ananá", incluso "monedas falsas". Lugar especial ocupan los "preservativos", sensualidad oculta en "sobres sellados y atados con hilos de oro", dorado armazón sexual para el misógino.

Lo imaginario saca a flote la subjetividad del individuo, Joyce la hunde con su humor y su burla. Lo incongruente estructura la crítica. El sonido sacro de los "cuernos de carnero" y el "estándar de Sión", reminiscencias de la civilización hebrea, se imponen ahora sobre el pueblo gaélico. Atmósfera religiosa que enmarca la coronación del judío Bloom. Su discurso político queda sujeto también a su experiencia cotidiana. Utopía que considera desde las más altas abstracciones hasta los actos más banales de la cotidianidad. "Un mundo nuevo reemplazando al viejo; una iglesia laica y libre en un estado laico y libre". "Lavaplatos eléctricos". Sus

titución de una realidad deformada por una irrealidad igualmente distorsionada y grotesca.

La traición en boca del sacerdote y la mujer no podían estar ausentes. La historia de traición y derrota sobredetermina, asimismo, el discurso imaginario. De la misma manera que Emmet, Parnell y tantos otros héroes fueron traicionados por sus amadas y sus verdugos clérigos, Bloom, el redentor de Irlanda, es arrojado a las llamas. Acusado de corrupción y blasfemia es señalado como engendro satánico, como "adorador de la Mujer Escarlata", símbolo de Irlanda representado en la figura femenina. Crítica en doble sentido: la patria y la mujer.

La turba, la multitud congregada se doblega al veredicto de los jueces, ejecuta la sentencia. El héroe en su lecho de muerte, incapaz de rencor, saluda y consuela al pueblo que lo asesina. La historia de Parnell se repite: "En la última y desesperada llamada a sus compatriotas -nos dice Joyce- Parnell les rogó que no lo arrojaran a los lobos ingleses que aullaban a su alrededor. En honor de los irlandeses debemos decir que accedieron a este ruego. No lo arrojaron a los lobos ingleses, sino que ellos mismos se encargaron de destrozarlo." (10)

Hasta aquí la alucinación, distanciamiento febril ante lo cotidiano, ante la frustración. Compensación que se desmorona en el mismo universo imaginario. Ilusión que se desvanece en el sueño. Historia que penetra e invade las áreas de sublimación, de huida.

Lo alucinante aparece finalmente como proceso de sujeción, de ratificación de la socialidad cotidiana -decepción del hombre frente a su contorno-. El regreso al desencanto real es lento, pausado:

BLOOM.- ... Todo es locura. El patriotismo, la pena por los muertos, la música, el porvenir de la raza. Ser o no ser. El sueño de la vida ha terminado. Terminarlo en paz. Ellos pueden seguir viviendo. (*Mira tristemente a lo lejos*) Estoy arruinado... No más. He vivido. Ad, Adiós." (11)

Momento de tránsito, de acoplamiento. El hombre oscila entre dos mundos; la conciencia regresa poco a poco a su lugar. El "sueño de la vida" termina, la vida rutinaria retoma su cauce y Bloom continúa su errar sin sentido. Su mente alucinante lo devuelve al prostíbulo con una mirada triste y desconsoladora. Si el peso de la realidad invadió sus sueños de grandeza, el amargo despertar afecta de igual manera su comportamiento en el burdel. La oscilación intermitente no es arbitraria; por el contrario, resulta deliberada en la medida en que dos mundos diametralmente opuestos se refuerzan y convergen en la sujeción castrante y aniquiladora de una sociedad. La contradicción de dos estadios -lo real y lo imaginario- deviene en unidad dialéctica y totalizadora.

BLOOM.- (*Amargamente.*) El hombre y la mujer, el amor, ¿qué es eso? Un corcho y una botella.

ZOE.- (*Fastidiada de pronto.*) No puedo soportar a los hipócritas. Dale una oportunidad a una pobre prostituta del diablo.

BLOOM.- (*Con arrepentimiento.*) Soy bien poco amable. Eres un mal necesario. ¿De dónde vienes? ¿De Londres? (12)

Encuentro amargo con la sexualidad reificada, reducida al frío intercambio de objetos. Prostíbulo que concentra cadáveres deseados y profanados; erotismo que deviene en muerte. Deshumanización que conduce al desencanto. A partir de su condición denigrada, la prostituta adquiere, paradójicamente, su fortaleza. Su aceptación cruda y abierta del rol denigrante que juega en una sociedad de mercaderes, refuerza su impulso de venganza. La mujer, "un mal necesario", induce a los hombres a abandonarse al instinto y es a través de este impulso a la animalidad que ejerce su dominio. La perfidia femenina de lo imaginario se proyecta sobre el espacio real, compañera indispensable aún en tanto encarnación del mal. Traicionera que juega en dos planos: el amoroso y el político. Doble infidelidad, infiltración extranjera que se cierne sobre el amante y colonizado irlandés.

"El instinto -dice Bloom- gobierna al mundo. En la vida. En la muerte". (13) El burdel sintetiza los dos espacios, unifica dos mundos opuestos. "Los extremos se tocan. La muerte es la forma más elevada de vida." (14) El hechizo al que se someten los hombres en el espacio de la prostitución les ofrece la posibilidad de oscilar entre Eros y Tanatos, vivir la contradicción en términos de unidad. El instinto los identifica con la vida; la mujer denigrada y vengativa los arroja a la muerte.

La mujer, centro medular de la ciudad, desafía la misoginia masculina invirtiendo el orden de la socialidad exterior. Cómplice de la institución monogámica, toma venganza del hombre apoderándose

de él como cadáver, revierte la sujeción con "que la sociedad patriarcal la sujeta reiteradamente" (15). Resguardada en su dominio y protegida por la deshumanización de la que es víctima, la heroica prostituta violenta su relación de sometimiento, recupera momentáneamente su dignidad a partir de la negación y el aplastamiento del otro.

(La puerta se abre. Bella Cohen, una maciza regenta, entra. Viene vestida con ropa color marfil... y se refresca agitando un abanico negro de asta como Minnie Hauck en Carmen. En la mano izquierda lleva un anillo de alianza y un cintillo. Los ojos están copiosamente rodeados de maquillaje negro. Tiene un bigote naciente. Su rostro color aceituna es grosero, suda ligeramente y la nariz es abundante, con las ventanillas manchadas de anaranjado...)

BELLA.- ¡Palabra de honor! Estoy toda sudada.

EL
ABANICO *(Se mueve con rapidez, luego lentamente.)* Casado, por lo que veo.

BLOOM.- Sí en cierto modo me he extraviado...
...

BLOOM.- *(Intimidado.)* Hembra exuberante. Deseo enormemente tu dominación..." (16)

El narrador apunta la entrada de Bella Cohen, figura masculina que imprime un giro al comportamiento erótico de los clientes del burdel. La administradora de placer con su "rostro grosero" y su cuerpo robusto llega para establecer un nuevo orden en el desorden de la alucinación. Segura de su fortaleza, se mueve con desenfado en el espacio de la clandestinidad, de la sexualidad ilegítima. Burdamente, reafirma la descripción objetiva del narrador. Su presencia moviliza de inmediato lo imaginario. Los objetos que la ro-

dean cobran vida junto con ella, se convierten en ornamentos vivos*, hablantes, acompañan a la figura clave de la Fiesta, la mujer deshonrada y despojada, cadáver que se levanta ante el derrumbe de un imperio de machos. La hetaira y su decorado, compartiendo su condición de objetos, cobran vitalidad a partir del debilitamiento paulatino del hombre. La mujer observa a Bloom y piensa, el abanico habla por ella. Bloom la desea y el mismo objeto le responde; ornamento que se constituye en enlace vivo y sensitivo entre los sexos, puente de comunicación.

Frente al encantamiento de la hechicera, Bloom sólo puede representar lo que acontece como una "siniestra caída" (17), un extravío. Abandonarse al instinto implica su negación como sujeto "civilizado". En este sentido, el placer que otorga la libido desbordada es un placer condicionado a las leyes de la caída, de la pérdida de identidad. La represión y el deseo permanecen en constante conflicto; la institución que marca los límites del placer y el impulso libidinal que corre en busca del "Otro". El hombre se desdobra y adquiere una personalidad dúplice, se vive como bestia abandonada al instinto y como sujeto sometido al atavismo de la "civilización moderna", representado en la papa que guarda Bloom en su bolsa y que al entrar al burdel entrega a Zoe la prostituta. "No debería de haberme separado de mi talismán. Lluvia, exposición a la caída

* Incluso antes de la llegada de Bloom al burdel, los objetos cobran vida propia.

del rocío sobre las rocas del mar, un pecadillo a mi altura de la vida." (18)

Este conflicto entre la institución ordenante y los impulsos libidinales trae como consecuencia una pérdida de identidad, representada en la oscilación constante entre dos mundos: el espacio de la degradación erótica concreta y el espacio de la alucinación. El hombre, víctima de este movimiento contradictorio en el prostíbulo, pierde fuerza frente a la figura femenina. Es aquí donde la heroica mujer denigrada participa de una ^acatarsis sometiendo a su juez, invirtiendo el comportamiento patriarcal.

Bloom se dispone a atar el lazo deshecho del zapato de Bella Cohen; la institución represiva masculina se desmorona:

"BLOOM.- (A punto de hincarse.) ¡Magnificencia!

BELLO.- ¡Al suelo! (El la golpea en el hombro con su abanico.)

¡Los pies hacia adelante! ¡Desliza el pie izquierdo un paso atrás! ¡Te vas a caer! ¡Te estás cayendo! ¡Sobre las manos!

.....

BLOOM.- (Balando sofuzgado.) Prometo no desobedecer nunca.

BELLO.- (Rle ruidosamente.) ¡Sagrado infeliz! No sabes lo que te espera! ¡Has dado con la horma de tu zapato! ¡Te enderezaré a golpes! ... Te desafío a insubordinarte. Ya tiembles por anticipado por la disciplina taquíctica que te será infligida en traje de gimnasio.

.....

BELLO.- Sujétenlo, chicas, mientras monto a caballo sobre él.

ZOE.- Sí. ¡Paseáte sobre él! A mí me gusta.

FLORA.- A mí también. ¡No seas acaparadora!

KITTY.- No, a mí. ¡Préstennelo a mí!

[La cocinera del prostíbulo, madama Keogh, arrugada, de barba gris, con una pechera grasienta, calcetines y abarcas grises y verdes de hombre, sucia de harina, con un palo de amasar pegoteado de masa cruda y los brazos y manos rojos, aparece en la puerta.]

MADAMA

KEOGH.- [Ferozmente.] ¿Puedo ayudar? (Sujetan y maniatan a Bloom).

BLOOM.- [Asfixiándose.] No puedo más.

BELLO.- [Se pone de pie.] No más soplar caliente y frío. Lo que anhelas ya ha pasado. De ahora en adelante no eres más un hombre, sino mi propiedad, una cosa bajo el yugo. Ahora veamos tu traje de penitencia. Vas a desprenderte de tus prendas masculinas -¿entiendes Ruby Cohen?- y a ponerte la seda tornasolada y crujiente sobre la cabeza y los hombros, y a moverse."

.....

BLOOM.- [Se inclina.] ¡Amo! ¡^Ama! ¡Amansahombres!" (19)

La prostituta somete, toma el mando. Agrede y se venga de su dueño, violenta la sujeción masculina invirtiendo la dominación. Bloom obedece pasivamente a su ama mientras ella lo golpea y lo denigra. El hombre transportado a lo imaginario ratifica, sin embargo, su masculinidad. La hetaira no destruye a su esclavo en la medida en que su violencia no hace más que reproducir una forma de vida exterior, aunque de manera invertida. La crítica joyceana se concentra en esta contradicción. La mujer se rebela contra su situación de subordinación ejerciendo de manera descabellada su dominio ficticio sobre el macho. La sátira burlesca como el elemento crítico estructurador de este episodio reafirma la socialidad cotidiana basada en el poder de un sexo sobre otro. La hechicera no violenta estructuras básicas de comportamiento, las utiliza, aunque desmesuradamente, para atacar en la inmediatez de la alucinación

al hombre que permanentemente la posee.

Las prostitutas, en su pseudo-liberación, se conjuran en contra de Bloom, participan de la gran Fiesta catártica. Bloom, a su vez, se somete a una mujer desdoblada que adquiere su fortaleza en el momento en que su identidad se confunde. Bella Cohen sufre una metamorfosis y se transforma en un ser andrógino: Bello el capataz, "¡Amo! ¡Ama! ¡Amansahombres!" como dice Bloom. La homosexualidad en potencia contenida en el burdel aparece ahora como alucinación violenta que subvierte el orden establecido. La negación de la mujer en el plano de lo real, en tanto objeto de prostitución, así como la afirmación del macho sobre la hembra, afirmación que niega la propia homosexualidad, se presenta en lo imaginario como unidad. La doble negación en la esfera de la degradación se invierte en la imaginación. La mujer y la homosexualidad se afirman en este segundo estadio frente al hombre viril y prepotente. La fantasía de Bloom revela de esta manera su doble constitución, su doble problemática. Inferiorizado y disminuído, adquiere no sólo las características femeninas sino homosexuales en tanto que no advierte con claridad el sexo de su pasajero tirano.

"El signo de Circe es la ambigüedad, -nos dice Adorno- por lo cual ella aparece al principio con aire funesto y luego benigno; ambigüedad que se expresa incluso en su origen: Circe es hija del Sol y nieta del Océano." (20) Esta peculiaridad trasladada por analogía al burdel, se transfigura en un ser híbrido, mitad hombre, mitad mujer, que plantea una problemática concreta en la socie-

dad moderna. El hombre se ve sometido a la mujer que le brinda placer y que al mismo tiempo lo despoja de su papel específico en la socialidad cotidiana.

"BELLO.- Harás las camas, prepararás mi baño, vaciarás las escupideras de los diferentes cuartos, incluyendo la de la vieja señora Keogh, la cocinera, muy arenosa... Se te recordarán los errores de tu comportamiento. De noche tus bien encremadas manos con brazaletes llevarán guantes de cuarenta botones, recién empolvados con talco y delicadamente perfumados en las yemas de los dedos. Por tales favores los caballeros de antaño deban su vida. Mis muchachos estarán indiscriptiblemente encantados de verte tal como una dama, el coronel sobre todo. Cuando ellos vengan aquí la noche antes de la boda para acariciar mi nueva atracción con tacos dorados...

....

CARLOS ALBERTO MARCH-Tiene que ser virgen. Buen aliento. Limpia.

....

BELLO.- ...¿Puedes hacer el trabajo de un hombre?

BLOOM.- Calle Eccles.

BELLO.- (*Sarcásticamente.*) No quisiera ofenderte por nada del mundo, pero hay un hombre de músculos llevar que ocupa tu sitio allí. ¡Las cosas han cambiado mi alegre jovencito! ...El disparó su flecha, te lo puedo decir: Pie con pie, rodilla con rodilla, barriga con barriga, tetas con pecho. No es un eunuco...

BLOOM.- ¡Es como para volverse loco. ¡Maru. ¡Me olvidé! ¡Perdón! ¡Maru! Nosotros... Todavía...

BELLO.- (*Inexorable.*) No, Leopoldo Bloom, todo ha cambiado por la voluntad de la mujer desde que dormiste cuan largo eres en la Cañada del Sueño durante tu noche de veinte años. Vuélvete y mira."

La heroica prostituta se alfa a la mujer cotidiana, el ama de

casa. En el terreno de la ilegalidad se vuelve cómplice de su contraparte, toma venganza sobre el hombre que la arrojó a la clandestinidad como sobre aquél que mantiene esclavizada a su compañera dentro de los límites de la legalidad. La rutina diaria a la que está encadenada la mujer se revierte sobre el macho. Como siervo sumiso y obediente, debe, además de cubrir sus quehaceres, servir como objeto de lujo por las noches, mostrarse bello y atractivo, contribuir al logro de una posición social decorosa. "Esposa y cortesana son los polos opuestos y complementarios del extrañamiento femenino en el mundo patriarcal: la esposa somete el placer al completo ordenamiento de la vida y la posesión, mientras que la cortesana -en secreta alianza con la esposa- vuelve a someter a la posesión aquello que los derechos de la mujer dejan libre, y vende el placer".(21) La mujer cotidiana y la mujer heroica sellan un pacto de mutuo desagravio. La primera cometiendo adulterio con un hombre de "músculos llevar", la segunda, sometiendo al enloquecido Bloom a la rutina femenina y confesando la traición de su adorada esposa Molly. El desagravio, sin embargo, se detiene en los límites de la inmediatez. La mujer sigue siendo impotente, el poder que logra ejercer sobre el hombre se da de manera mediada, su vinculación al poder atraviesa necesariamente la antesala de la masculinidad. Molly somete a Bloom, sometiéndose a Blazes (su amante). Bella dobllega a Leopold reproduciendo su propia condición y adquiriendo cualidades específicas que la confunden con el macho. A final de cuentas, la venganza femenina termina por refuncionalizar la prepotencia del hombre, por confirmar aquello que nos dice Stanislaus

Joyce: "En Irlanda, más que en ninguna otra parte el marido cuya mujer lleva los pantalones es una rareza y motivo de burlas. A la mayoría de los irlandeses no les interesan las mujeres, salvo en sus funciones de prostitutas y amas de casa." (22)

La inversión a la que se someten, tanto Bloom como Bella, deviene en desencanto. La Fiesta queda herida de muerte, no hay violencia posible que desestructure el mundo exterior que se cierne sobre los indefensos seres cotidianos. El rol que los hombres deben jugar en la sociedad ha quedado perfectamente definido; el hombre sueña el "sueño de la vida" al interior de los límites establecidos y permitidos; lo imaginario está imposibilitado de transgredirlos, de desbordarlos. La cotidianidad les ha asignado un papel, su función se reduce a reproducirlo y ratificarlo en cada uno de sus actos. El encantamiento se rompe, la prostituta y su heroicidad son reubicadas en su contexto: el burdel y la degradación.

"BLOOM.- (*Enlamente.*) Has roto el encanto. El golpe de gracia. Si hubiera solamente lo etéreo, ¿dónde estaríais todas vosotras, postulantes y novicias? Tímidas; pero desean, como los asnos que mean.
...

BELLA.- ¡Te conozco buscador de avisos! ¡Bacalao muerto!

BLOOM.- ¡Yo lo vi, alcahueta de lupanar! ¡Vendedora de pústulas y blenorragias!" (23)

Lo ilusorio regresa a sus cauces, el orden impone nuevamente sus leyes. La prostituta vuelve a ser la prostituta; Bloom, un hombre muerto, un mediocre "buscador de avisos"; engendros ambos de una sociedad enajenada, de una sociedad caída en desgracia.

La agudeza crítica de Joyce recupera el sentido del sinsentido de lo cotidiano. A través de Bloom, su personaje central, nos conduce al fondo de la vida rutinaria y desencantada. Las aventuras de Bloom, como correlato de una leyenda, nos ofrecen una nueva dimensión del héroe, del hombre moderno cuyo heroísmo radica, no en su partida o su regreso a casa, sino en su errar sin dirección ni sentido. Ante todo su gesta se da porque está solo y perdido en un mundo nuevo de mitos de concreto y de compra-venta, un lanzarse a la búsqueda sin saber con exactitud qué es lo que se quiere encontrar pero sabiendo que es de lo cotidiano de lo que se quiere huir. Joyce nos ofrece el retrato de una vida desfigurada, de una leyenda que viaja en la historia buscando un rostro, el encuentro de una pared donde cuelgan mitos como máscaras.

Es al hombre nuevo de nuestra sociedad al que Joyce dirige su obra, su crítica. Bloom es sólo un vehículo. El artista reconoce el carácter heroico del hombre sin memoria, del hombre capaz de lanzarse día tras día a la búsqueda, de cerrar ciclo tras ciclo sin encontrar nada más que huídas momentáneamente gratificantes.

Stephen, el hijo "consustancial" de Bloom, es parte de la búsqueda. Ambos comparten el contorno irlandés, el espacio de la cotidianidad moderna. Su encuentro, añorado a lo largo del día, culmina en el momento de la Fiesta, de la alucinación compensatoria. Su mutuo reconocimiento se da, no obstante, de manera mediada a través de lo imaginario; intercambio de fantasías que dejan fuera toda posibilidad de contacto, de unión. Ambos buscan el reconocimiento

del otro, pero en la esfera de lo imaginario el espejo sólo les devuelve una imagen deformada:

"(Esteban y Bloom miran el espejo. El rostro de Guillermo Shakespeare, sin barba, aparece allí, rígido en su parálisis facial, coronado por las alas de reno de la percha del vestíbulo que se refractan en el espejo.)" (24)

Stephen, el artista en potencia, también se sujeta a las leyes de la caída. Su identidad perdida siglos atrás se ve nuevamente extraviada en el sueño y la fantasía. Los fantasmas del pasado caminan a su lado y eluden sus preguntas. El arte, aún en esta nueva dimensión sigue siendo "El espejo agrietado de un sirviente". La madre, figura clave para la sensibilidad del artista, se abre paso entre las cenizas. Surge altiva e imponente ante los ojos del poeta, le recuerda su muerte. Fantasma doloroso que persigue la conciencia de Stephen: "Dicen que te maté, madre. El ofendió tu memoria. Fué el cáncer, no yo. Es el destino". (25)

La imaginación del artista saca a la superficie el enigma de la figura femenina. La mujer aniquilada del burdel, sometida a una vida clandestina e ilegítima responde a la imagen de la madre muerta. La necrofilia del prostíbulo deja de ser una metáfora para objetivarse en la aparición de una madre "bestialmente muerta" que regresa a la vida con la derrota sobre sus espaldas. "¡La masticadora de cadáveres! ¡Cabeza despellejada y huesos ensangrentados!" (26), como la llama Stephen, aparece a través de la alucinación en el espacio de la muerte, renace sólo para constatar su propia aniquilación como madre y como mujer; para ratificar la incapacidad

erótica masculina.

"LA MADRE.- *(Acercando más y más su rostro, despidiendo aliento de ceniza.) ¡Ten cuidado! (Levanta su ennegrecido, marchitado brazo derecho lentamente hacia el pecho de Esteban con los dedos extendidos.) ¡Cuidado! ¡La mano de Dios! (Un cangrejo verde con malignos ojos rojos mete profundamente sus sarcásticas garras en el corazón de Esteban.)*

ESTEBAN.- *(Estrangulado de rabia.) ¡Mierda! (Sus facciones se ponen estiradas y viejas.)*

ESTEBAN.- Nothung!

(Levanta su garrote de fresno con ambas manos y destroza la araña. La liviana llama final del tiempo salta y, en la oscuridad que sigue, ruina de todo es pacio, vidrio pulverizado y mamosterla en derrumbe.)"
(27)

La madre en el espacio de la alucinación se constituye en síntesis, respuesta clave al eros degradado, culminación de un ciclo, cierre trágico de la festividad institucional. La Fiesta en el centro de la degradación femenina recupera finalmente a los hombres como agentes reproductores de una sociedad. El encanto se rompe, la euforia alucinante se desvanece en una realidad amarga y ordinaria; la gran Fiesta termina en vidrios rotos y vulgares insultos. Restablecimiento de un orden que plantea, a fin de cuentas, la reactualización de la socialidad cotidiana.

NOTAS

- (1) Paul Nizan, La conspiración, trad., Ana Julia Pinet, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969. p. 27.
- (2) James Joyce, Ulises, trad., J. Salas Subirat, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1969, p. 449-50
- (3) ibid, p. 454-5
- (4) cfr, J. P. Sartre, Lo Imaginario, trad., Manuel Lamana, 3a.ed., Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1976.
- (5) ibid, p. 198
- (6) James Joyce, Ulises, op. cit., p. 462
- (7) ibid, p. 479
- (8) ibid, p. 481-88 y 492
- (9) ibid, p. 451
- (10) James Joyce, Escritos Críticos, trad., Andrés Bosch, Barcelona, Ed. Lumen, 1971, p. 328
- (11) James Joyce, Ulises, op. cit., p. 493
- (12) ibid, p. 493
- (13) ibid, p. 504
- (14) ibid, p. 496

- (15) M. Horkheimer, Theodor W. Adorno, Dialéctica del Iluminismo, trad., H.A. Murena, Buenos Aires, Ed. Sur, 1971, p. 92
- (16) James Joyce, Ulises, op. cit., p. 510-11
- (17) cfr., Horkheimer, Adorno, op. cit., p. 91
- (18) James Joyce, Ulises, op. cit., p. 511
- (19) ibid, p. 513-17
- (20) Horkheimer, Adorno, op. cit., p. 90
- (21) ibid, p. 94
- (22) Stanislaus Joyce, Mi Hermano James Joyce, trad., Berta Sofoyicch, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961, p. 183.
- (23) James Joyce, Ulises, op. cit., p. 526-28
- (24) ibid, p. 533
- (25) ibid, p. 541
- (26) ibid
- (27) ibid, p. 542

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, R., El Grado Cero de la Escritura, trad., Nicolás Rosa, primera ed., Argentina, Siglo XXI, 1973, 89 pp.
- Beckett, J.C., The Making of Modern Ireland 1603-1923, London, Faber and Faber, 1966, 461 pp.
- Benjamin, Walter, Sobre el Programa de la Filosofía Futura y Otros Ensayos, trad., Roberto J. Vernengo, Venezuela, Monte Avila Editores, Colección Prisma, 1970, 251 pp.
- Brown, Bruce, Marx, Freud y la Crítica de la Vida Cotidiana, trad., Flora Setaro, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1975, 169 pp.
- Carasso, Jean Pierre, El Rumor Irlandés, trad., Alejandro Licon, México, 1972, 374 pp.
- Cassirer, Ernst, Mito y Lenguaje, trad., Carmen Balzer, Argentina, Nueva Visión, 1973, 107 pp.
- Connolly, James, Las Clases Trabajadoras en la Historia de Irlanda, trad., Antonio Fernández Lera, Madrid, Comunicación, Serie B, 213 pp.
- Dorfles, Gillo, Estética del Mito, trad., Roberto Vernengo, Venezuela, Ed. Tiempo Nuevo, S. A., 1970, 114 pp.
- Eliade, Mircea, El Mito del Eterno Retorno, trad., Ricardo Anaya, Madrid, Alianza/Emece, 1972, 149 pp.
- Ellmann, Richard, James Joyce, Melbourne, Toronto, London University, Press, 1966, 756 pp.
- Ellmann, Richard, Ulysses on the Liffey, London, Faber and Faber, 1972, 208 pp.

- Engels, F., Prefacio a la Situación de la Clase Obrera en Inglaterra, Marx-Engels Obras Escogidas, Tomo III, Moscú, Ed. Progreso, 1971, p. 462-477.
- Fanon, Franz, Los Condenados de la Tierra, trad., Julieta Campos, México, FCE, 1971, 292 pp.
- Fischer, Ernst, La Necesidad del Arte, trad., J. Solé-Tura, Barcelona, Ed. Península, 1972, 270 pp.
- Gilbert, Stuart, James Joyce's Ulysses, New York, Vintage Books, 1958, 405 pp.
- Goldmann, Lucien, Para una Sociología de la Novela, trad., Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz, Madrid, Ed. Ciencia Nueva, 1975, 240 pp.
- Homero, La Odisea, Barcelona, Ed. Bruguera, S. A., 1968, 446 pp.
- Horkheimer, M., Adorno, Theodor, W., Dialéctica del Iluminismo, trad., H.A. Murena, Buenos Aires, Ed. Sur, 1971, 302 pp.
- Joyce, James, A Portrait of the Artist as a Young Man, London, Penguin Modern Classics, 1966, 253 pp.
- Joyce, James, Dubliners, London, Penguin Modern Classics, 1970, 220 pp.
- Joyce, James, El Artista Adolescente, trad., Alfonso Donado, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1963, 292 pp.
- Joyce, James, Escritos Críticos, trad., Andrés Bosch, Barcelona, Ed. Lumen, 1971, 390 pp.
- Joyce, James, Selected Joyce Letters, New York, Edited by Richard Ellmann, The Viking Press, 1975, 409 pp.

- Joyce, James, Ulises, trad., J. Salas Subirat, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1966, 728 pp.
- Joyce, James, Ulysses, London, Penguin Books, 1968, 704 pp.
- Joyce, Stanislaus, Mi Hermano James Joyce, trad., Berta Sofovich, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961, 282 pp.
- Kosik, Karel, Dialéctica de lo Concreto, trad., Adolfo Sánchez Vázquez, México, Grijalbo, 1976, 269 pp.
- Kristeva, J., Glucksmann, C., y otros, Literatura e Ideologías, trad., Socorro Thomas, Madrid, Comunicación, 1972, 262 pp.
- Lefebvre, Henri, La Vida Cotidiana en el Mundo Moderno, trad., Alberto Escudero, Madrid, Alianza Editorial, 1972, 254 pp.
- Levin, Harry, James Joyce, trad., Antonio Castro Leal, México, FCE, 1959, 209 pp.
- Lukacs, Georg, Problemas del Realismo, trad., Carlos Gerhard, México, FCE, 1966, 439 pp.
- Lukacs, Georg, Significación Actual del Realismo Crítico, trad., Ma. Teresa Toral, México, ERA, 1974, 177 pp.
- Mansergh, Nicholas, The Irish Question, 1840-1921, London, Unwin University Books, 1968, 303 pp.
- Marcuse, Herbert, Eros y Civilización, trad., Juan García Ponce, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1972, 250 pp.
- Marx, K., El Capital, Vol. I., trad. Wenceslao Roces, sexta reimpresión, México, FCE, 1974, 751 pp.

- Memmi, Albert, Retrato del Colonizado, trad., Carlos Rodríguez Sanz, Madrid, 1971, 219 pp.
- Nizan, Paul, La Conspiración, trad., Ana Julia Pinet, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969, 189 pp.
- Paris, Jean, Joyce por él Mismo, México, Ed. Escritores de Siempre, 1959, 194 pp.
- Sartre, J. Paul, La Náusea, trad., Aurora Bernardez, 9a. ed., México, Ed. Epoca, S. A., 1976, 259 pp.
- Sartre, J. Paul, Lo Imaginario, trad., Manuel Lamana, 3a. ed., Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1976, 286 pp.
- Saussure, F., de, Curso de Lingüística General, trad., Amado Alonso, Buenos Aires, Ed. Losada, 1967, 364 pp.
- Textos Situacionistas, Crítica de la Vida Cotidiana, trad., Eduardo Subirats, Barcelona, Cuadernos Anagrama, Ed. Anagrama, 1973, 97 pp.
- Tindall, W. Y., A Reader's Guide to James Joyce, London, Thames and Hudson, 1971, 296 pp.
- Trevelyan, G. M., A Shortened History of England, Great Britain, Penguin Books, 1970 586 pp.
- Vico, Una Ciencia Nueva Sobre la Naturaleza Común de las Naciones, trad., Manuel Fuentes Benot, Buenos Aires; Ed. Aguilar, 1960, 219 pp.
- Zéraffa, Michel, Novela y Sociedad, trad., José Castelló, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1973, 157 pp.