



iento y su obra

y la modernidad

la editorial de T.S. Eliot, Faber & llegó a manos de Joyce a tiempo (fimo cumpleaños, el 2 de febrero estallara la guerra, Joyce seguía vivo la oportunidad de ir a América, es suizos para él y su familia y, en e llegaron a Zürich, donde había tierra Mundial. Con la sospecha de estómago, la salud de Joyce se En enero de 1941 murió de una o y fue enterrado en el cementerio

junto de 1902) en la vida de Molly lo con arreglo a la versión popular Homero y que contiene, desplaza- / numerosos detalles extraídos de a literatura inglesa (por ejemplo, erto que el poema de Homero y la man al lector puntos de referencia ender muchos de los detalles de la ambién un aspecto esencial fasci- pista sobre el carácter de una moderna, centrada en la concien- embargo, sentirse en casa": esto lo que distinguía la experiencia ías. Estar lejos de casa significa imero, lo flotante y lo transeúnte, experiencia podía ser "hogareña", eida. Al experiencia moderna se lo desconocido, el cambio y la a activamente (como hace Baudé- en casa es estar en un sistema rrio y la repetición (de lo conocido) evo se ve excluido o reprimido. un marco baudelairiano al Ulysses novela, acabamos de señalar que os puntos de referencia estables y iento de responde a esta pregunta or comprensión del proyecto de

omero - y el catolicismo - ofrecen el texto, es completamente provi- tancia en Homero, para Joyce, es deja su hogar, deambula, toma us, pese a que, al fina, también urre con Leopold Bloom. Sale de 7 sta el final de la novela, un regreso En realidad, aparte de título (lo que xto") y ala estructura, no se obser- n explícita de Homero, y Joyce tiva del libro, los títulos homéricos te de Ulysses es "coincidencia de alles, peleas, la vieja sal del tipo ro sitio, vagos nocturnos, toda la ", hechos que sirven para crear "un mundo en el que vivimos". El azar texto de Joyce está situado en un la contingencia- y la estructura aportación a la literatura del siglo lengua inglesa.

ra que resulta evidente en un texto forma literaria - escrita - al azar y palabras, a los hechos del aquí y o a este aspecto de la escritura de lo que quiere decir que el texto es puede predecirse mediante una lico). Puede resultar extraño, dado

que la escritura de Joyce parece ocuparse precisamente de la vulgaridad de la existencia, es decir, de las cosas que parecen estar lo más lejos posible de lo exótico y lo heroico. El tipo de fragmento que centra claramente la cuestión sería como el siguiente, del principio del capítulo 5:

Mr. Bloom pasó circunspecto al lado de camiones en el muelle de sir John Rogerson, pasado Windmill Lane, el triturador de semilla de lino de Leask, la oficina de correos y telégrafos. También podría haber dado esa dirección. Y pasado el hogar de los marineros. Se apartó de los ruidos matutinos del muelle y avanzó por Lie Street. Al llegar a las cabañas de Brady un chico estaba recostado contra las pieles, su subo de asaduras atado, fumando una colilla mordisqueada. Una niña más pequeña con cicatrices de eczema en su frente le miraba mientras sostenía sin fuerzas el aro golpeado del barril. Dile que si fuma no crecerá. ¡Déjalo! Su vida no es un lecho de rosas".

El paseo de Bloom consiste, casi de manera surrealista, en una serie de encuentros fortuitos. Es un paseo de contingencia casi pura. "Casi", porque hay que escribir el texto. Es necesario convertir el detalle insignificante e impredecible en un signo para que pueda abandonar parte de su condición efímera y comunicarse, es decir, pasar a forma parte de la novela de Joyce. Con el fin de evitar, en fragmentos como el que citamos, que la denotación se convierta en un mero inventario, aparecen dos estrategias: 1) el desarrollo de una estructura narrativa mínima; y 2) el desarrollo de un estilo definido. Para Joyce, el estilo hace que las palabras - o las unidades concretas de la escritura, como las frases - cuenten por sí mismas en su relación con otras. En este sentido, la poesía es la presentación definitiva de un estilo. Si Homero constituye un telón de fondo estructural o narrativo para Ulysses, es preciso interpretarlo como una estructura abiertas capaz de acomodar una serie caso infinita de hechos. Y pocos comentaristas han dejado de señalar la cualidad poética de la escritura de Joyce; un ejemplo fundamental que se cita es el monólogo de Molly Bloom en el último capítulo. Sin embargo, son menos los que han sido capaces de vincular el estilo de Joyce al problema de la escritura con el que luchaba. El estilo es su respuesta a la cuestión de cómo hacer que aparezca la contingencia en la novela. Si los autores realistas del siglo XIX se esforzaron por hacer que los detalles contingentes parecieran necesarios para el conjunto del tejido narrativo de la novela, la estrategia de Joyce es, por el contrario, poner en peligro la posibilidad misma de la narración, haciendo que los detalles contingentes sean relativamente autónomos, subordinados a nada más que su propia existencia (poética). Para una sensibilidad decimonónica, Joyce hace lo imposible: basa sus novelas en la contingencia y la indeterminación. Ésta surge precisamente porque la estructura narrativa completa, fundada en una lógica de causalidad, no es nunca más que parcialmente visible forma contingente e impredecible, no tienen un origen discernible. Joyce desarrolla el aspecto activo y hablado del lenguaje, más que, en terminología de Saussure, el lado de la *langue*, el sistema fijado. Los hechos de habla son en principio, como el azar, únicos. Desafían la lógica de la causalidad. Eso es lo que les hace indeterminables. La narrativa clásica del siglo XIX sigue el principio de causalidad como verosimilitud al pie de la letra. Todo tiene una razón y hay una razón para todo. Aunque Joyce, en parte, también apoya la verosimilitud en *Ulysses*, la mayor parte de la novela - su aspecto más innovador - la desafía. Cualquier duda sobre la postura de Joyce se desvanece en *Finnegans Wake*.

Ulysses, como proclamó constantemente Joyce, es el "relato" del día. Pero no se refería simplemente a que los hechos de la novela ocurran durante el día. Tampoco quería decir que la vista sea el sentido más usado en la obra. También quería explicar que, en cuanto a su sintaxis, su gramática, su vocabulario y su estructura oracional, *Ulysses* es perfectamente legible. Es decir, en un nivel inmediato, *Ulysses* se comunica con el lector. Para mejor comprender lo que está en juego en *Finnegans Wake*, debemos regresar previamente a un fragmento clave de la novela anterior. En ella, Stephen Dedalus reflexiona sobre un tema que también es importante para Homero: la naturaleza de la paternidad. "La paternidad - afirma Stephen - puede ser una ficción legal. ¿Quién es el padre de cualquier hijo para que cualquier hijo le ame o él ame a cualquier hijo? Stephen prepara el terreno para la idea de que la paternidad está llena de incertidumbre, aunque sólo sea porque, para empezar, nadie puede esta absolutamente seguro de quién es su padre. Si, en segundo lugar, es a través del principio del padre como se da un nombre, la incertidumbre mencionada se vuelve incertidumbre respecto a la propia identidad. Como ha destacado el psicoanálisis. Como ha destacado el psicoanálisis, el principio del padre - el nombre del padre - es crucial para la función comunicativa del lenguaje. El principio del padre, pues, es el principio de determinación, significado y causalidad. Joyce desafía este principio en *Finnegans Wake* al hacer que el significado sea totalmente fluido. El escenario que le permite hacerlo es la noche, el mundo de los sueños. Una técnica que utiliza es la de aglutinación: palabras y frases que corren juntas de forma que pasan a ser ambiguas. Los significados posibles se multiplican, como en "meandertal", "automutación", "caosmos" y "continuarración": lo que podría denominarse, con arreglo a *Finnegans Wake*, una técnica "poliglutural". Además, vemos que contribuye a la distorsión, o "proceso de deformación" (= una obra en progreso): una escritura que utiliza ritmos, entonaciones y modulaciones para dar fluidez a todas las formas fijas de comunicación. Sin embargo, dar fluidez a los significados no es despojar de significado al texto. Si es llegar a conocer el plano semiótico (Kristeva) y reprimido del lenguaje. Una vez sumergido en el texto, el lector se encuentra frecuentemente con que aquél se apodera de él, que el tipo normal de crítica - en el que el crítico comenta el texto - se hace muy difícil, si no claramente imposible. En pocas palabras, se hace difícil cosificar *Finnegans Wake*, precisamente aquello para lo que el "principio del padre" sería el requisito previo.

Por consiguiente, las preguntas sobre qué ocurre en la novela, quiénes son los principales protagonistas, quién es el que sueña realmente esos sueños, son imposibles de responder con certeza, aunque muchos lo han intentado. El propio Joyce predijo que, con *Finnegans Wake*, había preparado a los críticos una tarea que duraría trescientos años. Dicha afirmación resulta confusa - al menos en cierto sentido - porque suprime la posibilidad de que, al final, *Finnegans Wake* sea un texto indeterminado que, como tal, no posee significado definitivo. Es, más bien, la función poética la que hace que el significado sea indeterminado; definitivamente es un desafío al padre. Es análoga al principio de que el lenguaje no posee un núcleo esencial, sólo un sistema de diferencias.