

NEW LEFT REVIEW 145

SEGUNDA ÉPOCA

MARZO-ABRIL 2024

ARTÍCULOS

MICHAEL MANN	Explicar las guerras	7
GÖRAN THERBORN	Los futuros de la izquierda	33

ENTREVISTA

KŌHEI SAITŌ	Reverdecer a Marx	51
-------------	-------------------	----

ARTÍCULOS

LORNA FINLAYSON	Sobre los males menores	67
NICK BURNS	La deuda estudiantil	75
JIWEI XIAO	Ficciones chinas	99
PETER OSBORNE	¿Política planetaria?	119

CRÍTICA

ROB LUCAS	Regla gruesa, regla fina	135
JACOB COLLINS	Lecciones de egohistoria	153
TERRY EAGLETON	Joyce moderno	168

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE

ts
traficantes de sueños



CRÍTICA

Luke Gibbons, *James Joyce and the Irish Revolution: The Easter Rising as Modern Event*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 2023, 296 pp.

TERRY EAGLETON

EL JOYCE MODERNO

En 1955, diez minutos después de que comenzase en Londres la primera representación teatral de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, un espectador gritó «¡Por eso hemos perdido las colonias!». Quizá el espectador no supiera que el autor era de Irlanda; que el desolado paisaje del escenario representaba, entre otras cosas, el empobrecimiento de ese país; y que la privación había ayudado a detonar la primera revolución anticolonial del siglo xx, de la que acabarían tomando ejemplo otras naciones colonizadas, hasta que el Imperio británico pasara a la historia. Las palabras del impertinente eran más ciertas de lo que él creía. «Si perdemos Irlanda perderemos el Imperio», había advertido el mariscal de campo sir Henry Wilson en los meses anteriores a la Revolución Irlandesa. Si no puedes controlar a la gente de una pequeña isla, visible desde Escocia («una ocurrencia tardía de Europa», como la llamaba James Joyce), ¿qué oportunidad tienes de conservar la India?

La Guerra de Independencia irlandesa comenzó con el «Alzamiento de Pascua», que tuvo lugar en Dublín en 1916, y acabó en 1921 con la firma del Tratado Anglo-Irlandés, que concedía un grado significativo de autogobierno a la mayor parte de la isla. El Estado Libre de Irlanda se estableció al año siguiente, coincidiendo felizmente con la publicación del *Ulysses*. Este es el contexto turbulento en el que *James Joyce and the Irish Revolution*, de Luke Gibbons, sitúa la obra de Joyce, un escritor que abandonó Irlanda en 1910 para dirigirse a un exilio autoimpuesto en la Europa continental, que nunca

regresó a su tierra natal y de quien en general se considera que volvió la espalda a lo que consideraba unas riñas políticas provincianas para dedicar su vida al arte. Gibbons es una figura intelectual de renombre en Irlanda. Nacido en el condado de Roscommon, en el occidente empobrecido del país, hijo de un político nacionalista del Parlamento de Dublín, se graduó en Lengua y Literatura Inglesa en el University College Galway, para acabar ocupando cátedras en las universidades de Notre Dame en Estados Unidos y de Maynooth en Irlanda. Su obra se ha distinguido a lo largo de los años por la diversidad, contando con libros sobre cine irlandés, literatura, el imperio y la teoría estética, y un incansable compromiso de republicano socialista con la cultura y la política de su país natal. En este estudio, el segundo libro que escribe sobre el autor del *Ulysses* –el primero fue *Joyce's Ghosts*, publicado en 2015– se dedica a demoler la imagen de esteta apolítico que se tiene de Joyce, planteando que los experimentos literarios del escritor estuvieron guiados por las mismas energías que pusieron fin al dominio británico sobre su colonia más antigua. Lejos de ser el último aliento desesperado del renacimiento céltico –una «revolución de poetas», como había etiquetado, de manera nostálgica o despectiva– el Alzamiento de Pascua fue, en opinión de Gibbons, un acontecimiento claramente moderno, que suspendió el flujo del tiempo, introdujo con su impacto una nueva conciencia política en la «comatosa cultura irlandesa» y fue equiparable en este sentido a las estrategias modernas de Joyce y sus colegas artísticos.

El libro comienza con un análisis que propone el arte de Joyce como indicador del inconsciente político de su país. Los relatos apáticos y lóbregos recopilados en *Dublineses*, la tormentosa historia espiritual de *Relato del artista adolescente*, y lo que Gibbons considera la «épica moderna» del *Ulysses* registran fuerzas que actuaban furtivamente en la sociedad irlandesa del momento, pero que todavía no habían irrumpido en la conciencia y eludían pues la representación realista directa. Joyce escribe acerca de la parálisis mental de la nación, invocando el lenguaje psicoanalítico de la histeria y percibiendo en la superficie de la vida social ciertos síntomas de un trauma histórico profundo. «En la Irlanda de comienzos del siglo XX –escribe Gibbons– la vida nacional estaba tan debilitada como las dañadas vidas de los individuos que pueblan las páginas de *Dublineses*». Como los neuróticos de Freud, Irlanda estaba afligida por los recuerdos, pero al mismo tiempo era vagamente consciente de encontrarse a punto de experimentar un logro trascendental. Era una sociedad amedrentada y conformista, sin dirección, como los recorridos de Leopold Bloom por Dublín descritos en el *Ulysses*, pero electrizada de una sensación de posibilidad. «Prácticamente no había nadie en aquel momento que no creyese que Irlanda estaba a punto de experimentar una transformación decisiva», escribía John Eglinton, amigo de Joyce. Era como si la revolución inminente estuviera ya presagiada por

ciertas sacudidas subterráneas, que el sismógrafo del arte lograba registrar con más sensibilidad que cualquier crónica oficial.

Si bien existe la pesadilla de la historia irlandesa, también existe un sentimiento proléptico de futuros alternativos, de energías articuladas a medias que tantean la realización política. Como señala Gibbons, los presagios de la crisis futura estaban teniendo lugar en las sombras. Cuando esa crisis estalló por fin en el teatro de vanguardia del Alzamiento de Pascua, fue como si hubiese brotado de la nada. Incluso algunos de los soldados rasos de la revolución no tenían conciencia de lo que estaba a punto de suceder. «Fuera de su círculo estrecho de devotos revolucionarios —observó un comentarista citado aquí— fue totalmente inesperado y, por lo tanto al principio pareció una locura, una farsa trágica». Solo se volvió real retrospectivamente, cuando los británicos empezaron a ejecutar a los líderes del Alzamiento y el suceso asumió su posición de primer fusilazo de la Guerra de independencia. Fue en este momento, cuando la ocupación de la Oficina General de Correos de Dublín pasó de ser un caso de aventurismo enloquecido o un gratuito acto semisurrealista a convertirse en una realidad histórica. Como en el concepto freudiano de *Nachträglichkeit*, el significado de la insurgencia tuvo que esperar su comprensión futura.

Socialista y partidario del Sinn Féin en su juventud, Joyce escribió a su hermano acerca de la necesidad de «aplazar la emancipación del proletariado». Cuando se produjo el Alzamiento de Pascua había adoptado, tras varios años de expatriación, una pose de indiferencia hacia la política irlandesa. Pero aunque Joyce se hubiera distanciado de dicha política, algunos de quienes la practicaban estaban realmente pendientes de lo que él hacía. Gibbons señala que el *Ulysses* se movió por los círculos revolucionarios irlandeses y que diversos veteranos del IRA, que difícilmente podían considerarse intelectuales, consideraban a su autor como el escritor irlandés con el que más se identificaban. La preferencia resulta más impresionante, si se tiene en cuenta la dificultad de su obra: en 1922 una revista dublinesa publicó una viñeta que retrataba a un preso optando por los trabajos forzados antes que verse obligado a leer el *Ulysses*. Un veterano del Alzamiento, Desmond Ryan, escribió que el *Ulysses* era el prólogo más elocuente de la revolución irlandesa jamás escrito. Ambos situaron a una isla insignificante en el mapa, suscitando indignación y admiración.

Solo cuatro años antes de la insurrección, Joyce publicó un ensayo sobre Charles Stewart Parnell, utilizando un lenguaje que prefigura llamativamente la retórica de la proclamación de independencia irlandesa de 1916. Algunos personajes del *Ulysses*, o sus homólogos en la vida real mejor dicho, participaron en la revolución, junto con varios amigos de Joyce, y la novela, ambientada en 1904, está llena de alusiones anacrónicas al Sinn Féin, un partido fundado un año después. Hay también pasajes que presagian la

destrucción del centro de Dublín en 1916. En 1920, tras la huelga de hambre y el posterior fallecimiento de Terence MacSwiney, alcalde nacionalista de Cork, Joyce rompió el silencio político que se había impuesto a sí mismo, escribiendo una injuriosa sátira contra las autoridades británicas.

Pese a que abandonó su actitud revolucionaria inicial, siguió siendo un demócrata de sensibilidad notablemente cercana a la gente común, así como un detractor satírico del poder imperial, una actitud poco frecuente entre los autores vanguardistas eminentes. Muchos escritores contemporáneos, sostiene Gibbons, lo consideraban simpatizante del movimiento revolucionario. H. G. Wells detectó en *Retrato del artista adolescente* un odio virulento contra lo inglés y un obseso y violento hábito mental «insurgente», completamente en desacuerdo con la sensibilidad liberal inglesa. El diplomático angloirlandés Shane Leslie calificó su obra de «bolchevismo literario», mientras que Wyndham Lewis deploró sus técnicas modernas, tachándolas de equivalente literario de una revuelta política.

Gibbons se basa en ocasiones en el libro de Emer Nolan *James Joyce and Nationalism* (1995), que señala que el ciudadano racista y antisemita de la escena del pub contenida en el *Ulysses*, pese a su chauvinismo monstruoso, censura el imperialismo británico de maneras que están en su mayor parte bien fundadas desde el punto de vista histórico y que el propio Joyce había desplegado en una obra no narrativa. A diferencia de Bloom, los nacionalistas son críticos feroces de la pena capital, una institución con la que los rebeldes irlandeses estaban demasiado bien familiarizados. Nolan observa también que son ellos quienes plantean la cuestión del imperialismo mundial, una cuestión que trasciende el foco más provinciano de la novela en la sociedad irlandesa. Añade que, pese a su xenofobia, son los nacionalistas quienes dan a la escena su humor escabroso y su vitalidad bulliciosa. Podría afirmarse también que, si bien Bloom tiene un argumento moral superior en esta escena, son el Ciudadano y sus amigos quienes tienen toda la vida, aunque sea por el hecho de que el argumento moral de Bloom es realmente endeble. Su célebre comentario, «El amor. Vale decir lo opuesto al odio», se cita por lo general como un sentimiento que pone en evidencia la intolerancia, pasando por alto el hecho de que ver el amor y el odio como sentimientos antitéticos solo tiene un defecto, a saber, que no es cierto.

El estudio de Gibbons hila su análisis sobre la política de Joyce a través de una variada gama de temas. Una referencia a la memoria casi fotográfica del escritor, no menos de su ciudad natal, inspira el análisis más general sobre los usos que se dieron a la fotografía en la Irlanda revolucionaria y sobre la naturaleza del recuerdo histórico. Gibbons aborda también la cuestión de la imagen en movimiento. En 1909, un año antes de abandonar Irlanda, Joyce abrió la primera sala de cine del país, proyecto que sobrevivió una década. El tema de Joyce y la tecnología suscita a su vez la idea de la

«épica moderna», una expresión oximorónica en apariencia, puesto que las condiciones históricas para escribir literatura épica parecerían haber desaparecido mucho tiempo antes. En un célebre pasaje de los *Grundrisse*, Marx se pregunta por qué son posibles el arte y la mitología de la Grecia antigua en la era de «las máquinas automáticas, los ferrocarriles, las locomotoras y los telégrafos», dado que dichas formas imaginativas dependen de relaciones sociales y visiones de la naturaleza que el capitalismo industrial ha vuelto obsoletas. John Eglinton, cuestionando el recurso al mito y la leyenda del renacimiento céltico, insiste en un ensayo anterior al *Ulysses* que «las épicas del presente son el motor y la dinamo, que su lirismo es el cinematógrafo, el fonógrafo, etcétera, y que estos sostienen los corazones de los hombres como la Iliada y la Odisea de los tiempos antiguos confortaban a la juventud de la Antigüedad». Es como si Eglinton respondiese a la pregunta antes de que Marx la plantease, puesto que los *Grundrisse* no se habían publicado aún. Al hacerlo, da voz a lo que Gibbons denomina un «presentimiento insólito» del *Ulysses*.

Respecto a la cuestión del tiempo y el espacio en la obra de Joyce, el libro observa que la geografía de ficción del escritor está orientada en torno a hitos clave de la ocupación británica o de la insurrección irlandesa. La cartografía del capítulo del *Ulysses* titulado «Las rocas erráticas» le parece de hecho a Gibbons un verdadero mapa del Alzamiento de Pascua. Aunque ello parezca un tanto rocambolesco, no debieron de considerarlo así los censores británicos que, de acuerdo con Ezra Pound, sospecharon que la novela se había escrito con un hermético código espía. El propio tiempo se detuvo con el Alzamiento y hubo que dar cuerda a todos los relojes públicos de Dublín, y lo que Joyce proporciona en su lugar es un tiempo espacializado: elipsis, simultaneidad, convergencia de contingencias, colisiones aleatorias de pasado, presente y futuro. La política insurgente del país, afirma Gibbons, coincidió con el surgimiento de formas narrativas disonantes, cuando el relato lineal cedió el paso, en Joyce y otros autores, a pausas, montaje, puntos de vista inestables y temporalidades múltiples. Al igual que los combatientes urbanos de 1916 abandonaron las calles principales en las que habían levantado barricadas y se trasladaron a un laberinto de callejuelas estrechas y callejones, que había que conocer bien para poder recorrerlos con seguridad, abriendo túneles en las paredes de las casas o saltando por los tejados, también los relatos de Joyce o los cuadernos escritos en la cárcel por algunos de los comandantes rebeldes abandonaron la narración ordenada para asumir modos de descripción menos convencionales.

Fiel en su propio estilo a este desorden fértil, el libro salta entonces de manera impredecible a un estudio de Charles Dickens, cuya *Historia de dos ciudades*, por increíble que parezca, desempeñó una función clave en la vida cultural de Irlanda en ese momento. El sacrificio personal de Sydney Carton

en la novela, ambientada en el contexto de la Revolución Francesa, armonizaba con un culto más extendido al martirio, que alcanzó su apogeo en la ejecución políticamente desastrosa de los líderes del Alzamiento. Dickens era lectura fundamental en la casa de Patrick Pearse, uno de los principales insurgentes de 1916, junto con el republicano marxista James Connolly. La novela se abrió camino rápidamente hacia los escenarios teatrales de Dublín, donde Carton estaba interpretado por un actor muy admirado, y de allí a las pantallas de cine.

El libro se centra a continuación en la trayectoria de Roger Casement, que ofrece a Gibbons una oportunidad de considerar las relaciones existentes entre el nacionalismo irlandés y una crítica más general al imperialismo. Nacido cerca de Dublín, Casement ejerció de cónsul británico en África y Brasil y desempeñó una función vital en la denuncia de las atrocidades cometidas por los belgas en el Congo. Fue detenido cuando intentaba pasar armas a los rebeldes en 1916, juzgado culpable de alta traición y ahorcado. Se analiza entonces el impacto que los sucesos políticos de Irlanda tuvieron en Estados Unidos (F. Scott Fitzgerald era un entusiasta de la Home Rule, el estatuto que dotaba de autonomía a Irlanda) y la influencia de Joyce en el revolucionario irlandés Ernie O'Malley, cuyas dos memorias clásicas, *On Another Man's Wound* (1936) y *The Singing Flame* (1977), son obras maestras de la literatura. El libro cierra con un elocuente cameo del periodista republicano socialista Desmond Ryand y sus incomparables memorias sobre la Irlanda revolucionaria, *Remembering Sion* (1934).

James Joyce and the Irish Revolution es una obra excepcionalmente erudita. Cuando el Ciudadano patrioterero escupe una ostra del gáznate para señalar su hostilidad hacia Bloom, húngaro-irlandés de origen judío, Gibbons nos dice que la ostra en cuestión probablemente procediese de la bahía de Carranroo, en la parroquia de Carron on Burren, condado de Clare. Pero el libro es también una intervención valiente y muy perspicaz. Y es también asunto más polémico de lo que su tono moderado podría sugerir. La historia de Irlanda sigue magnificada o centrada en sí misma al menos en este sentido de que recuperar cierto pasado supone inevitablemente asumir una actitud política en el presente. Señalar los rasgos socialistas, internacionalistas o incluso vanguardistas de la lucha por la independencia es reivindicar ese linaje frente a sus miles de detractores: una ortodoxia literaria de acuerdo con la cual Joyce, el truculento joven seguidor del Sinn Féin, madura para convertirse en un artista fríamente apolítico; una *intelligentsia* irlandesa liberal para la cual, por fortuna, la Unión Europea y el Tigre celta han enterrado este pasado incómodamente sangriento; un *establishment* político preocupado por el regreso de lo reprimido en forma de «problemas norirlandeses», tanto que una referencia positiva al Alzamiento de Pascua llegó a verse en su momento como un gesto de solidaridad con la lucha armada que tenía lugar

al otro lado de la frontera; y una banda de *cowboys* capitalistas espectacularmente ineptos para quienes todo lo ocurrido hace más de diez minutos es historia antigua. Como señalaba Edmund Burke, la legitimidad del Estado se basa en la represión de sus orígenes sangrientos, a medida que el celo se convierte en amnesia y los revolucionarios en revisionistas, y en ningún sitio se percibe esto con mayor claridad que en la tierra natal de Burke.

No es completamente cierto que la vida se paralizase durante el Alzamiento de Pascua. *The Irish Times* siguió publicándose, mientras que en el Shelbourne, el hotel más lujoso de la capital, siguió sirviéndose el té de las cinco de la tarde. Las revoluciones implican tanto continuidades como rupturas, mientras sus agentes siguen bebiendo café y (al menos de vez en cuando) lavándose los dientes. Gibbons tiene una común aversión a la linealidad, un concepto que no siempre está de parte del César. Es, sin embargo, un desagrado que le resulta útil para sus técnicas de composición. El estudio refleja en su forma lo que defiende en su contenido, renunciando a un argumento unificador para asumir un montaje de temas diversos no solo de un capítulo a otro, sino también dentro de cada capítulo. Hay un montaje o efecto mosaico similar en su constante yuxtaposición de citas, que demuestra el ojo excepcionalmente bueno del autor para la cita pertinente.

Gibbons no pretende escribir una historia de la vanguardia moderna irlandesa, pero decir algo acerca de ese contexto tal vez le habría resultado útil para ampliar sus argumentos. En un artículo clásico, «Modernity and Revolution» (*NLR* 1/44), Perry Anderson sostiene que el surgimiento del movimiento artístico moderno exige tres condiciones históricas. La primera es la persistencia, en sociedades situadas en gran medida bajo el dominio de clases aristocráticas o terratenientes, de una tradición de arte y cultura «elevadas», una tradición de la que el arte moderno puede beber al tiempo que se revuelve contra el academicismo y el sesgo patricio de dicha tradición. El segundo requisito es que se produzca una superposición de diferentes modos de producción o formas de existencia social, como las que encontramos cuando una sociedad agraria, todavía en gran medida tradicionalista, se encuentra al comienzo del desarrollo capitalista. La tercera condición es la proximidad de la revolución política.

A comienzos del siglo XX, Irlanda seguía siendo en su mayor parte un orden social tradicionalista sometido al control de la Iglesia católica, una nación en gran medida rural con una historia vergonzosa de latifundismo angloirlandés y un suntuoso patrimonio de mito, arte y erudición, desde los bardos antiguos hasta los monasterios medievales. Tenía también una cultura elevada, importada de Gran Bretaña. Pero el sistema latifundista estaba a punto de ser desmantelado (por el propio Estado británico, ante las presiones de la militante Liga de la Tierra); y a pesar del estancamiento económico del país, las fuerzas de la modernidad estaban en marcha. La

industria pesada del noreste contrastaba llamativamente con las pequeñas propiedades agrarias del oeste rural, que conocían dificultades para sobrevivir. Una clase media cada vez más segura de sí misma pretendía usurparle el dominio político a Gran Bretaña, mientras que el mundo en el que se produjo el Alzamiento de 1916, como señala Gibbons, era el del cine, la radio, la fotografía, la publicidad, el transporte, la cultura de masas y la guerrilla urbana. El poeta W. B. Yeats vivió durante un tiempo en uno de sus propios símbolos, una torre normanda en el condado de Galway, si bien es menos conocido que guardaba un automóvil en un garaje adyacente. El tercer requisito mencionado por Anderson para el ascenso del movimiento artístico moderno, el impulso de un movimiento revolucionario, no lo cumplieron en Irlanda los levantamientos proletarios que agitaron Rusia y Alemania, sino una corriente republicana militante que incluía un ala marxista. Era heredera del activismo político de Daniel O'Connell, que organizó los mayores movimientos de masas de Europa en el siglo XIX.

El movimiento artístico moderno es una cultura del exilio, que se siente cómodo en la babel políglota de un café parisino, en un estudio vienés o en un cabaret de Zúrich, y la emigración es fundamental en la cultura de Irlanda. Pocas costumbres se han observado con tanta fidelidad en el país como salir de él. La propia expatriación de Joyce reprodujo de manera voluntaria la experiencia de millones de sus compatriotas a causa de la Gran hambruna de 1854-1852. No sorprende, por lo tanto, que la otra isla de John Bull, esto es, Irlanda, demostrase su hospitalidad para el experimento del arte moderno. El lugar para establecerse ya no era la nación, sino la lengua franca del arte; y dado que Irlanda estaba en todo caso vaciándose como un edificio en llamas, resultó una propuesta especialmente llamativa para sus artistas. También contribuyó el hecho de que el realismo, forma asociada con una clase media floreciente, nunca hubiera desempeñado una función destacada en una cultura que languidecía a la sombra económica de Gran Bretaña, y que contaba con una burguesía subdesarrollada como consecuencia inevitable. La literatura de la nación había destacado en cambio en lo gótico, en la fantasía, en la sátira, en el mito, en la fábula, en la retórica política y en modalidades de expresión similares. El discurso pronunciado desde el muelle era una forma literaria al menos tan popular como el delgado libro de poesía. Cuando Joyce comentó que en la fuente de su talento radicaba la libertad respecto al convencionalismo inglés, tanto social como literario, quería decir, entre otras cosas, que sin la camisa de fuerza del realismo podía improvisar un arte que poco más debía a los propietarios de Irlanda que la lengua, un arte capaz de ser (como escribe en el *Ulysses*) algo más que «el espejo roto de un criado». La expresión establece un vínculo directo entre el realismo artístico y el sometimiento político. Al igual que la insurgencia irlandesa se vio obligada a originarse a sí misma al no disponer

de un modelo histórico directo en el que basarse, también el arte de Joyce se dedica a dismantelar y reconstituir la realidad en lugar de adaptarse a ella.

Si el movimiento moderno es el punto en el que el lenguaje comienza a doblarse sobre sí mismo, tomándose como objeto de su propia investigación, no debería sorprendernos que floreciese en un lugar en el que la palabra era desde hacía tiempo un espacio de enfrentamiento. Wilde, Yeats, Joyce –y más tarde Beckett y Flann O’Brien– escribían en una lengua solo ambiguamente propia. El escritor en el exilio se ve por lo general atrapado entre dos o más modos de habla, pero para los autores irlandeses esa era una condición suficientemente familiar en su propio país. Se decía que el dramaturgo J. M. Synge era la única persona capaz de escribir de manera simultánea en inglés y en irlandés, mientras que el *Finnegans Wake* de Joyce está escrito en inglés, pero por un estrecho margen. En un acto de venganza audaz, descompone la lengua de los colonizadores, volviéndola, como el Calibán de Shakespeare, contra quienes la poseen. La dicción inglesa de Wilde es un tanto demasiado pulida y amanerada en exceso como para ser real, al igual que el propio Wilde. Parte de la narrativa de O’Brien en inglés produce un extrañamiento en la lengua al infundirle la sintaxis y la fraseología del irlandés.

Gibbons está tan centrado en la cuestión de la modernidad que no tiene mucho que decir acerca del uso que Joyce hace del mito. El mito, en su opinión, está del lado de los renacentistas célticos, no del vanguardista Joyce. También rechaza lo que considera su punto de vista unificado, mientras desconfía de su universalismo, lo cual no puede decirse en realidad del propio Joyce. «Si puedo llegar al corazón de Dublín», escribió, «puedo llegar al corazón de todas las ciudades del mundo». En la era del capitalismo monopolista, cualquier lugar es cada vez más intercambiable por cualquier otro, lo que significa que Dublín, una capital colonial pequeña y estancada, puede servir de microcosmos del todo. Tanto el mito como la cultura mercantil anuncian cambios en un sistema que permanece inmutable, «nunca cambiante, siempre cambiante», como dice Joyce del océano. En estilo nietzscheano, veía el propio cosmos como algo incesantemente móvil pero eternamente el mismo, una perspectiva suficientemente común entre los vanguardistas y con repercusiones políticas ambiguas. El Dublín del *Ulysses* mantiene un movimiento inquieto que no lleva a ninguna parte. En este mundo infructuosamente cíclico, hay algo que decir a favor de lo lineal.

El movimiento moderno trata tanto sobre lo arcaico y primordial como sobre el cine y la fotografía, porque lo extremadamente viejo y lo extremadamente nuevo establecen alianzas extrañas. Ambos son alternativas a un presente degenerado, un bucle del tiempo más sutil que la oposición directa que Gibbons establece entre mito y modernidad. El mito homérico presente en *Ulysses* es un principio organizador, no una fuente de sabiduría

primigenia. Dado que ya no hay una narrativa immanente a la realidad, como la hay en el realismo clásico, es necesario imponer arbitrariamente un diseño u otro al mundo, dotado de suficiente disparidad entre ambos como para que el artificio de la medida sea cómicamente evidente. El mito como principio organizador refleja asimismo la pasión por la clasificación de un hombre que en otro tiempo dijo de sí mismo que tenía la mente de un ayudante de tendero, con lo cual hacía referencia no solo al hecho de que le encantaba lo ordinario, sino también a que disfrutaba con la tarea de categorizarlo. Pese a todo su ateísmo y vanguardismo, Joyce es un producto de la Irlanda católica y el catolicismo está totalmente obsesionado con las categorías y las distinciones precisas.

La relación entre texto y subtexto en el *Ulysses* —el día intrascendente en Dublín y el viaje de Odiseo— era notablemente compleja. En cierto sentido constituye la enorme ironía estructural alrededor de la cual gira toda la novela, puesto que las casualidades de la vida cotidiana están secretamente determinadas por un plan mitológico riguroso, que nunca introduce una apariencia fenoménica. La aleatoriedad y la necesidad bailan de la mano. Pero lo que impone orden a las contingencias de la vida cotidiana es en sí muy contingente. Si texto y subtexto tienen tanto en común, están también vinculados por el hecho de que tanto en el mito como en la modernidad hombres y mujeres sienten, que su vida está modelada por poderosas fuerzas anónimas de las que poco o nada pueden saber. La opacidad del sujeto moderno para sí mismo viene significada por el hecho de que ni Bloom puede ser consciente de que es Odiseo, ni Molly Bloom de que es Penélope. La naturaleza del mundo está desincronizada con respecto a la experiencia cotidiana que cada persona tiene de ella.

Una función del subtexto mitológico de la obra es la de poner de manifiesto mediante el contraste la insignificancia de la existencia contemporánea; y para que esto sea efectivo, debe ser perceptible el vacío irónico que existe entre texto y subtexto. Odiseo es ahora un agente publicitario cornudo y la casta y aristocrática Penélope, una promiscua ama de casa pequeñoburguesa. Esta yuxtaposición de elevado y ordinario, ya la llamemos anticlímax, denigración o carnavalesco, es uno de los temas más persistentes en la literatura irlandesa. Es evidente en la discordancia entre la hipóbole extravagante de la mitología céltica y la naturaleza plagada de hambre y de guerras de la historia irlandesa. En tiempos más modernos, pueden detectarse los *Houyhnhnms* y los *Yahoos* de Swift, el Walter y el Tristram Shandy de Sterne, Bishop y la loca Jane de Yeats, el orador de altos vuelos y sus apáticos oyentes de clase obrera de O'Casey en *The Plough and the Stars*. La caída de lo sublime a lo prosaico se refleja en el título mismo de la obra teatral de O'Casey, tomado del diseño de la bandera del Irish Citizen Army de James Connolly. Pero el objetivo del mito homérico no es solamente el de satirizar

lo prosaico. Es también el de investirlo ocasionalmente de una calidad verdaderamente heroica, como heroicos fueron, sin duda, algunos aspectos del Alzamiento. La devoción de Joyce por la vida común de su nación es tan real como su necesidad de mantener con ella una distancia desdeñosa. Puede que el marco mítico del libro mantenga lo cotidiano a una distancia irónica, pero no hasta el punto de extinguir su exuberancia y su calidad de alta comedia. La vida en Dublín no es solo sordidez y agotamiento espiritual.

Por tomar prestada una expresión de Walter Benjamin, la intención de Gibbons es la de reunir un trozo del pasado que ahora se encuentra en peligro, en riesgo de ser barrido del registro histórico, y reivindicar su potencial transformador en el presente. Ni siquiera los muertos están libres del enemigo político, advierte Benjamin, y estas páginas rinden tributo a muchos revolucionarios a los que las zonas residenciales de clase media dublinesas preferirían olvidar. Hay un cierto *pathos* en este proyecto, dado que las secuelas de 1921 fueron el clericalismo conservador del Estado Libre Irlandés y los financieros saqueadores de la Irlanda contemporánea. El libro retrotrae la mirada hacia la senda no tomada, pero sin nostalgia. Por el contrario, aunque no llega a definir con exactitud a qué se refiere cuando habla de lo moderno, no descubre en el pasado las imágenes de guerreros celtas entrevistados a través de las brumas de Connemara, sino las semillas de un futuro alternativo.