



# Joyce, tra(d)iciones

Autor:  
Gamerro, Carlos A.

Revista  
Filología

1997, N°30 1/2, pp. 235-253.



Artículo



## JOYCE, TRA(D)ICIONES

Al hablar de Joyce y la tradición literaria no voy a usar la noción aceptada de tradición para aplicarla a Joyce, sino utilizar a Joyce y su obra para interrogar tal noción de tradición. La palabra tradición tiene una etimología curiosa. "traditio" en latín significa transmitir, legar. Pero el regalo de la tradición tiene el status curioso de no poder ser rechazado, es un regalo que obliga. El significado se vincula así al de obediencia, o mandato. Determinar cuál es la tradición literaria (nacional, por ejemplo) se vuelve una tarea de máxima importancia, porque ésta determinará qué se puede y qué no se puede escribir (y por lo tanto qué puede y qué no puede existir) en un determinado espacio geográfico, mental y emocional. En *El escritor argentino y la tradición* Borges examina el problema, enuncia respuestas anteriores (nuestra tradición es la gauchesca, o es la literatura española, o no tenemos tradición y acabamos de nacer, venimos de la nada) para finalmente proponer la suya: nuestra tradición es toda la literatura occidental. Esta es la definición que le permite a Borges la libertad de ser Borges, es decir, la de escribir la obra de Borges. Borges no quiere escribir únicamente gauchesca, aunque lo hizo; no quiere escribir *La gloria de Don Ramiro*, no quiere renunciar al *Beowulf*, a Coleridge, a Stevenson y Kafka. Acá vemos que la operación de Borges es más compleja y más inteligente que la habitual alternativa escribir desde la tradición/escribir contra la tradición: ambas suponen a la tradición como ya dada; el conservador la respeta, el innovador o rebelde la rechaza. Pero Borges va más lejos, cuestiona directamente la idea determinista de la tradición que ambas posturas antagónicas comparten: la tradición no nos determina, podemos escribir libremente y todo lo que escribamos bien pasará a formar parte de la tradición literaria argentina. Borges está mostrando que un escritor elige la tradición que más le conviene, y en el acto de decirlo, lo está haciendo: el suyo es un discurso eminentemente performativo, más que descriptivo. De hecho, Borges (273) ni siquiera se limita a sus propios postulados, ya que es indudable que su obra incorpora no solo la literatura occidental sino también la oriental a nuestra tradición: "Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una

fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.”

Una idea —una perversión— similar anida en el seno del insospechable ensayo de T.S. Eliot sobre el asunto, “La tradición y el talento individual”. La tradición, afirma el poeta norteamericano vuelto inglés “no puede heredarse, y quien la quiera deberá obtenerla tras muchas fatigas. Implica, en primer lugar, el sentido histórico [...]; y el sentido histórico implica una percepción, no solo de lo que en el pasado es pasado, sino de su presencia. Y más adelante, en una frase que lo convertirá en precursor de Borges cuando Borges escriba “Kafka y sus precursores”: “lo que ocurre cuando se crea una obra de arte es algo que les ocurre simultáneamente a todas las obras de arte que la precedieron. Los monumentos existentes forman entre sí un orden ideal que es modificado por la introducción de la obra de arte nueva.” Y también “quienquiera que haya aprobado esta idea del orden, de la forma de la literatura europea, de la literatura inglesa, no encontrará absurdo que el pasado sea alterado por el presente, así como el presente está orientado por el pasado” (Eliot, 13).

En su lectura más habitual, este ensayo enfatiza la impersonalidad de la buena poesía, que consiste no en la expresión de la personalidad sino en su desaparición; y a la vez la obligación del buen poeta de conocer la poesía de los grandes poetas muertos, para desaparecer en ella, la única manera, según Eliot, de ser original. Pero más interesante, más *revolucionaria* (en un poeta que en tanto crítico generalmente lo era a pesar suyo) me parece esta otra idea que se desprende de la lógica de su ensayo: que la tradición no es nunca el pasado sin más, sino aquella parte del pasado que está viva en el presente, y son los poetas del presente los que en cada generación deciden qué parte del pasado reviven y cuál dejan morir. Basta el olvido de una generación para que el pasado se quede en pasado y desaparezca de la tradición (con la posibilidad, por supuesto, de reaparecer en alguna generación siguiente): la lógica de la tradición no es acumulativa; es una selección que por así decirlo se hace siempre desde cero, un proceso continuo (el proceso de la tradición) y no un objeto, un cuerpo fijo de textos al que cada nueva generación agregaría lo suyo.

Esta idea de tradición como reescritura constante del pasado literario (de la literatura anterior) nos vuelve necesariamente al Borges de “Pierre Menard autor del Quijote”, donde se examina la aparente paradoja de que “para cambiar la tradición basta con repetirla, para repetirla hace falta cambiarla”. Resulta tentador relacionar esta idea con el otro significado contenido en la etimología de la palabra tradición: el de traición. Ambos se conectan a través de la idea de entrega. Se entrega un legado, se entrega una ciudad o información al enemigo. (Excursus sobre la prueba etimológica: recurro a la etimología no para fijar el significado de una palabra, utilizando su pasado como prueba, sino para abrirlo, subvertirlo, esto es, traicionarlo). Joyce, el traidor íntegro de todos sus legados, había aprendido, en la historia y la literatura de su país, y en su vida personal, que la traición es la forma más alta de la lealtad.

¿Con que tradiciones contaba Joyce para elegir? Por un lado, la antigua tradición céltica irlandesa, escrita en gaélico, correspondiente al período en que Irlanda era uno de los centros culturales de Europa, y de alta gradación patriótica por ser previa a la ocupación inglesa y a la imposición de su cultura: un origen, un pasado irlandés “puro” (la tradición perfecta rechaza la hibridación) e insospechable del cual agarrarse.

La segunda opción era la tradición inglesa, sustentada por el prestigio de sus grandes nombres (Chaucer, Shakespeare, y hay más) y la fuerza efectiva de una ocupación de casi ocho siglos. La lengua del enemigo, la lengua impuesta, la lengua que se levanta sobre el cadáver del irlandés (que tras una resistencia de siglos se extingue irremediamente y llega prácticamente muerta a los oídos de este autor) es ahora la lengua de Irlanda, extranjera y materna, “tan familiar y tan extraña” como la define Stephen Dedalus en el *Retrato del artista adolescente*. En este tiempo, además, se ha escrito una literatura irlandesa en inglés que ha pasado a formar parte de la “gran tradición” de la literatura inglesa: Swift, Goldsmith, Burke, Sterne, Wilde, Shaw, por mencionar solo algunos nombres; elegir la tradición inglesa no implica para Joyce renunciar a una forma de tradición propia. Además, la polarización entre lo irlandés y lo inglés es vista por Joyce no como elección libre sino como un dilema paralizante ante dos servidumbres: sumisión al patriotismo o al colonialismo, con el agravante de que la primera implica necesariamente (por una ecuación que ni aun hoy ha podido ser desarmada en Irlanda) la servidumbre a la iglesia Católica, dueña del espíritu de Irlanda como Inglaterra lo es de su cuerpo.

Por último, queda el camino de rechazar la doble insularidad y situarse en la perspectiva más vasta de la literatura europea (que frecuentemente se considera a sí misma como la literatura occidental sin más). La postulación por el joven Joyce, contra todos sus contemporáneos, del drama realista de Ibsen como modelo literario, su temprano y definitivo exilio europeo (que rompe con el tradicional dilema “pudrirse en Irlanda - huir a Inglaterra” de sus predecesores), la multitud de lenguas que lee (todas las lenguas principales de Europa serán tan suyas como el inglés) y en las que finalmente escribe, señalan claramente que ésta fue la opción que tomó. Pero como es característico en un autor que, como señaló Richard Ellmann “enfrentado a dos alternativas, siempre elegía ambas”, lo hace sin ignorar o rechazar las dos anteriores.

Joyce no encuentra a la antigua literatura céltica como tal, sino a través de la versión que de ella dieron los poetas del llamado “revival céltico”, con Yeats a la cabeza. La empresa de este grupo era dotar al país de una identidad propia, homogénea, anterior a las divisiones que la situación colonial había introducido y perpetuado (Yeats mismo era un producto de esta división: políticamente un patriota revolucionario pero en términos de identidad de origen angloirlandés y protestante, como gran parte de los escritores e intelectuales de la Irlanda ocupada); pero el método no deja de ser paradójico: consistía en

reescribir la tradición céltica en inglés: es decir, para recuperarla se la traicionaba, traduciéndola a la lengua que la había reemplazado. Joyce satiriza esta concepción y revela sus contradicciones en dos partes del *Ulises*; una cuando el inglés Haines habla gaélico a una campesina irlandesa, y ella piensa que es francés; la otra cuando aquél se pregunta por la obsesión de Stephen Dedalus con el infierno, cuando no hay rastros de él en los antiguos mitos irlandeses el absurdo de una definición de la cultura irlandesa que pretende saltarse quince siglos de catolicismo. La conclusión parece clara: el celtismo desarrollado como símbolo nacionalista termina convertido en folklorismo para consumo del invasor, una definición del nativo que tranquiliza la conciencia del antropólogo imperial, temeroso de que las diferencias esenciales sean licuadas por la buena o mala convivencia cultural. Pero nada se pierde del todo: los “revivalistas” (la misma palabra lo anuncia) mostraron que a falta de un pasado utilizable, es posible escribirlo a medida. La necesidad de sentirlo como efectivamente existente, como formando parte de un presente que aparece como demasiado débil para dar forma al pasado, llevó a Yeats y su grupo al misticismo, a exploraciones ocultistas de la región platónica donde la vieja Irlanda nunca había desaparecido, y a considerar la actual como mala copia, caída. Joyce lo entendió a su manera, aristotélica y materialista: cuando Stephen, al final del *Retrato*, está listo para iniciar su exilio europeo, escribe en su diario: “parto para forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza”.

Joyce postula que la traición se halla en el centro de la historia irlandesa, política y cultural; desde el usurpador que en el siglo XII solicitó el apoyo de Inglaterra para reemplazar al legítimo rey, hasta la traición de la que fue objeto el mayor líder irlandés del siglo XIX, Parnell, a manos del clero y el pueblo de Irlanda. Si no hay nada más irlandés que traicionar a Irlanda, Joyce se convertirá en el traidor máximo: rechaza la lengua, el nacionalismo, la religión católica, y al traicionar a los traidores, se vuelve fiel. Traduce toda su cultura a una lengua nueva, y al hacerlo, le da una lengua propia. La traición es lo opuesto del mero rechazo o indiferencia: el traidor queda para siempre pegado a su objeto, y la culpa es el motor de su producción. La complejidad y la ambición de la obra de Joyce solo pueden entenderse como la tarea de alguien que, habiendo traicionado todas sus tradiciones (familiar, nacional, lingüística, religiosa) decide reconstruirlas por entero. Joyce, el exiliado voluntario, crea a Irlanda para reemplazar a la Irlanda inexistente que había abandonado. La diferencia no se establece entre traidores y leales, sino entre traidores íntegros y traidores “veleta”. A estos últimos pertenece Buck Mulligan, amigo desleal y antagonista de Stephen, que aparece en esa novela como una versión degradada de Wilde: es el escritor irlandés como bufón al servicio de la corte inglesa y perro perdiguero del *sahib* Haines, al que invita a permanecer en la torre de la que expulsa a Stephen. Antes de Joyce a lo más que podía aspirar un escritor irlandés era a insertarse en la gran tradición de la literatura inglesa: Mulligan es el término de una larga lista que

incluye a los autores irlandeses antes mencionados, que suponían un triunfo ser aceptados como parte de la cultura dominante (que se vengaba de ellos cuando traspasaban ciertos límites, como sucedió con Wilde, que no solo sufrió por homosexual sino también por irlandés). Joyce se propone algo más enorme que todos ellos. Primero, dominar la lengua dominante, agotar no solo las posibilidades del estado actual de la lengua sino también manejar todos los estados históricos del inglés literario y escribir en todos ellos, poniéndose como antagonista nada menos que a Shakespeare,<sup>1</sup> y una vez que ha podido manejar la lengua del amo mejor que el amo mismo, quitársela. Después de *Ulises* los escritores ingleses se dan cuenta de que han perdido su bien máspreciado, ese derecho de nacimiento suyo sin esfuerzo: la relación familiar con su lengua. Deberán aprenderla de nuevo, como si fuera ajena, y deberán aprenderla de sus propios bárbaros (cada cultura construye sus bárbaros), sus sirvientes, los irlandeses. Una inversión tal de las relaciones materiales solo es posible en el campo de la cultura, que como es frecuente en los países colonizados, se ve ante la obligación y la oportunidad de crear lo que no está presente en la realidad política, social, económica: si se trata de un reflejo (como supone la teoría literaria marxista clásica) es un reflejo invertido: la cultura suministra aquello que no está presente en las condiciones materiales de vida.

Para los ingleses hubiera sido más fácil de aceptar si *Ulises* hubiera sucedido en Estados Unidos, la humillación hubiera sido menor. Pero no podía haber sucedido nunca en Estados Unidos. Los norteamericanos se contentaron con desarrollar una lengua propia, independiente de la inglesa, y cuando se metían con Inglaterra y su lengua, lo hacían, como Eliot, sumisamente, pidiendo ser acogidos en esa cultura que estaba suficientemente lejos de la dominación efectiva para dignarse graciosamente a ejercer la dominación simbólica del prestigio a través de la siempre latente magia del origen. Los irlandeses en cambio no podían darse el lujo de ser culturalmente independientes, fueron colonia hasta 1922. Un escritor como Joyce solo podía surgir en un país como Irlanda, el imperialismo de su imaginación una contraparte necesaria del sometimiento de su lugar de origen (que ni siquiera podía definirse a sí mismo como país, nación, raza). El *Ulises* es el presente griego de Irlanda al imperio británico, el caballo de Troya que una vez adentro de las murallas de su literatura, la destruirá (quizás por esto, no solo por la obscenidad, Inglaterra fue uno de los últimos países, junto con Irlanda, en dejarlo entrar). Publicado en 1922 no en Londres o Dublín o Nueva York sino en París, su difusión es contemporánea a la decadencia del Imperio Británico: *Finnegans Wake*, publicado en 1939, anuncia su desaparición. *Finnegans* es el resultado necesario de la inercia (hablo

<sup>1</sup> Véase Harold Bloom. "Joyce's Agon with Shakespeare" en *The Western Canon*. N.Y.: Harcourt Brace & Company. 1994.

de inercia en el sentido que le da la física, por ejemplo la de una locomotora en movimiento) del proyecto joyceano: si *Ulises* terminó con la lengua inglesa, en *Finnegans* lo que desaparece es la idea misma de lengua nacional, o de lengua a secas. Jamás la literatura se independizó de tanto.

La relación de Joyce con la tradición de la literatura inglesa aparece ejemplificada en el capítulo 14 de *Ulises*, el llamado “El ganado del sol”. En él, Joyce describe el nacimiento de un niño en la maternidad en un estilo cambiante que atraviesa todos los estados históricos de la prosa literaria inglesa, desde las crónicas latinas y la prosa anglosajona (óvulo y espermatozoide, respectivamente) y luego creciendo como un embrión que atraviesa distintos estados: Sir John Mandeville, Sir Thomas Malory, Milton, Bunyan, Samuel Pepys, Defoe, Swift, Sterne, De Quincey, Dickens hasta el nacimiento de una nueva lengua, la lengua del s. XX que anticipa la lengua inventada del *Finnegans Wake*. ¿Que está haciendo Joyce sino apropiarse de la tradición del amo, y apropiándose de ella de la única manera que siempre ha habido, es decir reescribiéndola? Todos estos autores, muestra Joyce, no son sino etapas de una evolución (la metáfora extendida del desarrollo de una literatura como desarrollo embrionario y biológico ontogénesis y filogénesis de la literatura estructura el capítulo) que culmina en Joyce mismo. Anthony Burgess afirma que este es un “author’s chapter”, o “capítulo de autor”. Si esto es aceptado, de qué es autor Joyce resulta fácil de adivinar: de toda la literatura que lo ha precedido. Esta paternidad sobre el pasado podrá ser más evidente en los grandes autores que en los menores, pero vale para todos.

Eric Hobsbawm, en su ensayo “Inventando tradiciones”, nos advierte: “tradiciones que aparecen o proclaman ser antiguas con frecuencia tienen un origen reciente y algunas veces son inventadas”. Encuentra en ellas una función conservadora, la de legitimar el presente estableciendo continuidades con el pasado histórico, la de suplir, en las sociedades modernas donde el cambio y la ruptura son la norma, la ilusión de una identidad y una normatividad ininterrumpida desde el pasado, constante generación a generación, como en las sociedades tradicionales (para las cuales, debo aclarar, no valen de manera general los puntos de vista desarrollados en este ensayo). No solo la continuidad con el pasado puede ser artificial, sino el pasado mismo, muchas veces postulado o inventado para que tal continuidad pueda ser establecida: lo único real, en todo caso, es el presente, y si el pasado no ofrece coherencia con éste y la coherencia debe ser mantenida, será necesario reescribirlo (como se hace sistemáticamente en el mundo de *1984* de George Orwell). Hobsbawm, como historiador, se ocupa de tradiciones en las conductas y las prácticas sociales, y si bien establece la diferencia entre las auténticas tradiciones y las inventadas (“donde las viejas formas están vivas, no hay que resucitar ni inventar las tradiciones”), a veces parece dudar de que pueda establecerse (“la antropología puede ayudarnos a elucidar las diferencias, si es que las hay, entre las prácticas tradicionales

antiguas y las inventadas”). Si bien en la tradición literaria es necesario a veces establecer la diferencia entre el descubrimiento de un manuscrito antiguo y su falsificación (Ossian, el manuscrito medieval checo), es indudable que no podemos observar en este nivel “viejas formas vivas” sin más; los textos del pasado, tal como los caracteriza Stephen Dedalus cuando mira los libros de la biblioteca, son “ideas en ataúdes alrededor de mí, en cajas de momias, embalsamadas en especia de palabras... Están inmóviles. No hace mucho activos en los cerebros de los hombres. Inmóviles: pero una picazón de muerte está en ellos, para contarme un cuento lacrimógeno al oído y para urgirme a que yo cumpla su voluntad” (Joyce, 1978, 220).<sup>2</sup> Resulta difícil hablar de tradiciones auténticas en las sociedades no tradicionales; justamente allí donde surge el tradicionalismo es donde más fácilmente podemos encontrar el momento de ruptura (como en el caso de la postulación de la tradición gauchesca en el momento de la inmigración masiva en Argentina). La continuidad sin fisuras que la tradición intenta establecer con el pasado es siempre una ficción y a nivel de su mecanismo de funcionamiento (de la misma manera que un silogismo es correcto o incorrecto independientemente de la verdad de su premisa) se vuelve irrelevante si el texto que se invoca para establecerla existía o no previamente: la operación de postularlo como tradicional, o como origen y norma del canon de la tradición (lo que hace Lugones con el *Martín Fierro*) es siempre un acto de creación; si no se lo inventa su escritura se inventan su lectura y sus glosas. La tradición es sedativa, sanciona el presente mostrando que pertenece al ámbito de lo mismo y nunca de lo otro, de lo repetido y no de lo nuevo; y el encuentro con el pasado reviste la forma ideal de la contemplación en un espejo donde uno puede a lo sumo ser más joven pero nunca otro. El verdadero encuentro con el pasado, en cambio, es otra cosa, no siempre tan tranquilizadora.

Es en otro autor irlandés, que además de a Joyce ha tenido tiempo de leer a Proust, que encontramos una ilustración de lo que de terrible y desestabilizador puede tener este encuentro. Samuel Beckett, en su obra teatral *La última cinta de Krapp*, nos presenta a un viejo solitario, acabado, que alguna vez quiso ser escritor, ejecutando el ritual de escuchar el diario que en forma de grabaciones magnetofónicas ha ido realizando a lo largo de su vida. El desconocimiento que experimenta al confrontarse con aquel que fue llega hasta el extremo de obligarlo a buscar en el diccionario palabras que alguna vez usó, tal como “viduity” (viudez). Luego, al grabar en una nueva cinta sus impresiones, dice: “acabando de escuchar a ese pobre cretino que tomé por mí hace treinta años. Difícil creer que fuese estúpido hasta ese extremo. Gracias a Dios, por lo menos todo eso ya pasó” (Beckett 73). El encuentro con el pasado, en *Krapp*, es algo radicalmente

<sup>2</sup> Todas las citas del *Ulises* corresponden a esta edición, cotejadas con la edición definitiva en inglés de Hans Walter Gabler. Me he tomado la libertad de corregir la traducción cuando los errores son evidentes.

distinto de la memoria: la memoria, al menos la memoria voluntaria, es una hipótesis retrospectiva en constante reformulación, es lo que reconstruye el pasado a partir del presente, buscando las continuidades, la coherencia, modificando y recreando al que fui para que no entre en conflicto con el que soy, para que lo explique, para que lo justifique, o al menos para que me asegure que sigo siendo yo. El encuentro con una foto, una anotación en un diario, o la súbita, arrolladora irrupción de la memoria involuntaria, como en Proust, puede tener dos efectos: el de un reconocimiento que tiene la fuerza de una revelación, en el cual el que fui irrumpe en el presente y resulta en un desconocimiento del que soy, hasta llegar a anularlo (como a veces en Proust); o por el contrario un desagrado, un rechazo del yo pasado, la certidumbre de “yo el yo que ahora soy no puede haber sido, también, ése” (como en *Krapp*). En cualquiera de los dos casos, sea la experiencia gozosa o perturbadora, lo que ocurre es una fisura, un quiebre de la identidad que la memoria existe para preservar (si la memoria no estuviera realizando constantemente esta tarea de reescribir nuestro pasado, la pluralidad de todos los sujetos que fuimos terminaría por anular nuestra identidad, una fragmentación del yo cercana a la psicosis). Pero también la memoria puede convertirse en una cárcel, escribiendo siempre la misma historia, obligándonos a mantener al yo sujeto a ciertas variables más allá de las cuales no podrá ser mantenido el imperativo de coherencia, o la falsa conciencia coherente de una realidad de fragmentos incompatibles. Si descubrimos en el pasado un yo más gozoso, si el vértigo del extrañamiento llega a trocarse en alivio y sensación de liberación, lo será a cambio de que aceptemos modificar el yo actual y futuro para hacerlo coincidir con ese yo pasado que hemos redescubierto. ¿Es posible extrapolar estas cuestiones referidas a la conciencia individual a fenómenos colectivos como la herencia cultural, reemplazar memoria por tradición y el descubrimiento de los documentos de nuestro pasado individual olvidado por el descubrimiento de los documentos de un pasado literario o histórico olvidado? Creo que sí, aunque tentativamente, a modo de analogía entre procesos más que de identidad. Descubrir que algo que la tradición literaria sancionaba como inexistente o imposible efectivamente fue escrito revela la naturaleza fictiva del trabajo de la tradición, su carácter de invención constante, libera al presente y al futuro de las cadenas del pasado, permite crear nuevas cadenas y saber que son creadas. Es además la similitud de la sensación experimentada en ambos casos, sensación física y emoción, y como tal difícil de conceptualizar intelectualmente, la que permite arriesgar la posibilidad de compararlas.

Esta tarea de relectura del pasado, como distinta del trabajo del recuerdo, puede compararse con la tarea del genealogista, tal como la define, basándose en Nietzsche, Michel Foucault: “Lo que se encuentra al comienzo histórico de las cosas no es la identidad aún preservada de su origen es la discordia de las otras cosas, es el disparate... se trata de hacer de la historia un uso que la libere para

siempre del modelo, a la vez metafísico y antropológico, de la memoria... se trata de ajusticiar el pasado, de cortar sus raíces a cuchillo, de borrar las veneraciones tradicionales, a fin de liberar al hombre y de no dejarle otro origen que aquel en que él mismo quiera reconocerse... las fuerzas presentes en la historia no obedecen ni a un destino ni a una mecánica, sino al azar de la lucha". De hecho, sería tiempo de diferenciar tradición literaria, que es la reconstrucción imaginaria de una literatura anterior sin conflicto o fisuras con el presente, del pasado literario, que normalmente, en sociedades no tradicionales o tradicionales que han atravesado momentos de ruptura (imperios caídos, inmigraciones masivas, invasiones, colonialismo), implica la sorpresa y el extrañamiento del encuentro con la diferencia, el yo/nosotros como otro.

Y aquí radica la revisión de la idea de tradición que el proyecto de Joyce implica: toda tradición revela su carácter engañoso: no es la fuerza del pasado operando sobre el presente, sino el trabajo de las fuerzas del presente, inventando un pasado que legitime sus proyectos futuros. La tradición opera al revés, es el presente creando al pasado. Y la idea de invención debe entenderse en sentido pleno. Pero de la misma manera que el nacionalismo, la tradición solo puede funcionar si su naturaleza real permanece oculta: en ambos casos se trata de sancionar el presente mostrando que no es más que la repetición del pasado; y ni siquiera se trata de un engaño planificado, sino más bien de una falsa conciencia necesaria: debemos creer en ese pasado que acabamos de inventar, si lo percibimos como inventado no tenemos ya ninguna razón para inventarlo.

Si hasta ahora he hecho aparecer la recreación del pasado como tarea de individuos, es necesario hacer una salvedad. Sí, considero que todos los escritores que llegan a ser leídos crean o reformulan una tradición que permite leerlos; que frecuentemente algunos escritores llegan a ocupar el centro de la escena literaria y *su* tradición se vuelve hegemónica; pero también es necesario aclarar que si bien esta tarea puede ser realizada en un primer momento de anonimato e indiferencia, para hacerse efectiva necesita de la confirmación editorial o institucional: Borges venía reformulando la tradición literaria argentina desde los años veinte, pero recién en los ochenta su versión adquiere fuerza de ley; la versión de T.S. Eliot se impone cuando las universidades de Inglaterra y E.E.U.U. la incorporan y difunden como postura oficial, y si los poetas beat se oponen a ella en el cincuenta su propuesta de renovación necesitará de toda la fuerza de la revuelta estudiantil y los movimientos contraculturales de los sesenta para hacerle mella. El caso de Joyce es más complejo: por un lado es indudable que también recibirá la sanción de los otros escritores, el mercado y las instituciones educativas (quizás, visto desde hoy resulta previsible, en un primer momento mucho más por el formidable aparato de las universidades norteamericanas que por las inglesas e irlandesas), pero también es cierto que Joyce es el autor antieanónico por excelencia; que más que constituir una nueva tradición, lo que su empresa revela es el mecanismo mediante el cual las

tradiciones se inventan primero y luego esta invención se disfraza y aparece cubierta bajo el manto del mito del origen. La parodia y la ironía son las maneras privilegiadas en que Joyce invoca al espíritu del pasado, basta comparar la utilización que hace de *La Odisea*, o la reescritura de prosistas ingleses en el capítulo "El ganado del sol" con la pedante lista de citas que T.S.Eliot agrega al final de *La tierra yerma* para ver las diferencias. Un texto de Joyce incluye ya la parodia y la crítica de sí mismo, relativiza sus propias pretensiones; viene, como se ha dicho muchas veces, previamente deconstruido.

Se ha hecho hora de volver a Borges, al Borges de "Kafka y sus precursores": "Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. [...] El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro" (Borges 712) (Incidentalmente, Borges en este punto nos remite a T.S. Eliot.). La idea de "precursor" apela más a las afinidades electivas que a los mandatos culturales, los precursores se definen en función de un autor y la tradición en función de una cultura frecuentemente nacional. Pero la dinámica de ambos procesos presenta más similitudes que diferencias: en ambas vamos del presente al pasado, en ambas el efecto crea la causa.

Quizás sea momento de preguntarnos por qué en los tres autores considerados encontramos ciertas similitudes. Lo que salta a la vista es la inserción incómoda que cada uno tiene en la tradición que intenta definir como propia: Joyce y Borges por no contar con tradiciones nacionales autónomas y homogéneas (es dudoso que los países centrales las tengan, pero al menos pueden imaginar que las tienen; la falta, en casos como el de Irlanda o Argentina, es en cambio imposible de negar), Eliot por ser un americano en Londres que intenta definir su lugar ya no en relación a la literatura americana sino a la inglesa es decir, definir una literatura inglesa que guarde un lugar para Eliot: armar por ejemplo la ecuación Shakespeare-poetas metafísicos en lugar de la anterior Shakespeare-poetas románticos, lo que por supuesto implica no solo el reemplazo del segundo término sino también la construcción de un Shakespeare más metafísico que romántico, y en una filiación de ambos términos basada más en la Edad Media sacra y oficial de Dante que en la popular y profana de Chaucer. Pero si algo los une en el punto de partida la resolución del conflicto de pertenencia es radicalmente distinta: Eliot, al trasladarse de una cultura imperialista nueva a una vieja, busca fortalecer el centro en el que ocupará su lugar: Joyce y Borges desplazar el centro a la periferia sin anular su status periférico: Dublín se vuelve la capital desplazada del mundo, y el punto donde se encuentran todos los puntos es descubierto en un oscuro altílo de la ciudad de Buenos Aires. La aparente paradoja de la universalidad de ambos autores de culturas provinciales

parece resolverse en que a través del acto imaginativo, la falta se convierte en plenitud: la cultura deficitaria se articula como total. De hecho, podríamos arriesgar esta caracterización: las culturas periféricas se universalizan por inclusión de lo heterogéneo, las centrales o imperiales por difusión/imposición de su núcleo propio y homogéneo a los demás.<sup>3</sup> Existe un provincialismo de la periferia, defensivo, que contiene su opuesto dialéctico (el celtismo, contra el que se rebela Joyce; la gauchesca, que Borges decide reescribir), y existe un provincialismo de la metrópoli (la literatura victoriana) que termina floreciendo en su negatividad, en el reflujo que empieza por los caballeros imperiales en el extranjero (Kipling y Conrad) y sigue por los ex nativos o sus descendientes asentados en la metrópoli (Rushdie, Kureishi). Que el universo pertenece a sus márgenes lo dice Borges (272) de manera tajante:

Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. Recuerdo aquí un ensayo de Thorstein Veblen, sociólogo norteamericano, sobre la preeminencia de los judíos en la literatura occidental. Se pregunta si esa preeminencia permite conjeturar una superioridad innata de los judíos, y contesta que no; dice que sobresalen en la cultura occidental, porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial; “por eso —dice— a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental”; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra. Tratándose de los irlandeses, no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura y filosofía británicas se deba a una preeminencia racial, porque muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta; sin embargo, les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.

Esta cita (que resume mejor que cualquier otra que yo conozca los motivos por los cuales Bloom, irlandés y judío, llega a convertirse en el “everyman” del s. XX) se hace doblemente significativa cuando advertimos que

Apenas termino de escribirlo y me veo obligado a admitir que lo contrario también es verdad: por un lado la universalidad de Joyce y Borges termina si no imponiéndose al menos vendiéndose en los países centrales: por el otro la cultura imperial romana o inglesa no puede frenar el reflujo de las culturas de cada una de sus colonias, que terminan, tanto en los procesos de colonización como los de descolonización, colonizando el núcleo mismo de su cultura. Roma o Londres.

sin proponérselo reestablece su contraparte, la otra preeminencia: los irlandeses son importantes porque han modificado la cultura inglesa, los sudamericanos lo seremos porque estamos modificando la europea. El centro, insidiosamente, reestablece sus prerrogativas: nadie justifica a la literatura inglesa por sus contribuciones a la irlandesa, ni habla de la importancia de la europea por su manejo de los temas sudamericanos.

Resulta tentador examinar otras similitudes entre Joyce y Borges, tales como su relación con las tradiciones literarias nacionales que ambos encuentran: el revival céltico y la gauchesca. En ambos casos se trataba de un intento por definir un núcleo propio, auténtico, diferencial y homogéneo a través de la definición de un mundo, una temática, unas formas que no se encontrarían en ninguna otra literatura —lo cual muchas veces abre las puertas a otra forma de dependencia, la definición negativa a partir de lo que es diferente de la cultura dominante: como señala Seamus Deane, el peligro que acechaba a los poetas del revival céltico era el de terminar utilizando para definir lo irlandés el criterio base de lo “no inglés”—; y junto con aquel el de construir una literatura cuya primera cualidad sea la de ser “exportable”, pintoresca o de color local, que tranquilice a los países compradores acerca del carácter primitivo o subordinado o al menos diferente de esa cultura dominada: la lectura como turismo de lo exótico, como aparece en *Ulises* cuando el folklorista inglés Haines decide ir a comprar un librito de poemas de inspiración céltica en lugar de escuchar las teorías de Stephen sobre Hamlet. ¿Qué podría decir un irlandés acerca del más inglés de los poemas? Tanto en Joyce como en Borges la relación con esta tradición que se les ofrece está corporizada a través de la ambivalente relación personal con los grandes de la generación anterior: Yeats y Lugones (ambos poetas que pasan del romanticismo tardío a formas protomodernas, ambos miembros de minorías amenazadas, defensores de valores tradicionales —rurales— frente al cambio social, político y económico, ambos pasando de posiciones nacionalistas a fascistas en la década del treinta). No son idénticas las situaciones para las cuales estas tradiciones nacionales han sido creadas: la de Yeats se inscribe en el marco de la lucha por la independencia, por liberarse de un presente oprimido por el pasado, en Lugones por defender a su grupo de la inmigración, por sostener un presente amenazado por el futuro. Pero la respuesta en ambos casos es similar; el miedo a la modernización, la ruptura de estructuras tradicionales reales o imaginarias (que a veces deben ser postuladas para luego sentir las como amenazadas); el enemigo es la mezcla, el cambalache, el materialismo; la defensa es la de una idealidad. También en la actitud de Joyce y Borges con sus respectivas tradiciones encontramos diferencias: Joyce parodia la literatura céltica y su variante *aggiornada*, el ruralismo, pero no la practica; Borges, si bien señala en sus ensayos el carácter artificioso de la gauchesca, cuando la practica lo hace de manera seria, si bien dotándola de otra lengua (no pintoresquista ni fonéticamente caricaturizada) y frecuentemente de otra geografía (las orillas

más que la pampa). Por supuesto es necesario recordar que Borges pertenece a la minoría que creó este mito, y a ella también sus primeros lectores potenciales; mientras que Joyce opta por el exilio y escribe desde el vamos para un público europeo. Lo fantástico y lo mágico, por otra parte, núcleo de la existencia misma del celtismo irlandés, aparece en la gauchesca negado y reprimido apenas a veces tímidamente, en los relatos de los personajes gauchos, nunca asumida por el narrador por los escritores cultos que la practican, sujetos por los lazos consensuados pero obligatorios de su clase al racionalismo y al realismo decimonónicos, manifestados como una vergüenza común que deberá esperar la vinculación de la gauchesca en un proyecto político popular para disiparse lo sobrenatural reaparecerá con fuerza y sin vergüenza, autenticada en parte por la posibilidad de insertarla en la corriente del realismo mágico, cuando la tradición se redefine en, por ejemplo, el cine de Leonardo Favio (evidente de manera total en "Nazareno Cruz y el Lobo" pero también en la reescritura mítica de la Crónica policial-folletinesca *Juan Moreira*). También en el cine de Favio, y metafóricamente en el del Solanas de *Los hijos de Fierro*, se redefine el género en función de las luchas sociales colectivas; un aspecto que la gauchesca anarquista trató de desarrollar a principios de siglo pero que fue desplazado por la fijación de criterios canónicos que realiza la élite literaria y política.<sup>4</sup> Más allá de las diferencias, la posición de Joyce y Borges como autores que han sido incorporados centralmente al canon universal (más bien occidental) a partir de un origen periférico y provinciano, ilustra la de dos autores que, encontrándose con una tradición literaria estrecha, local, obligatoria y a la vez evidentemente inventada y artificial, aprenden la lección y se sienten libres para hacer conscientemente lo que habían practicado con falsa conciencia sus predecesores: la invención de una tradición literaria en la cual puedan insertarse. No todos los escritores tienen este privilegio, frecuentemente la tradición es el resultado de colaboración no consciente de todos los escritores, artistas e intelectuales de una época; muchos intentos quedan en el camino (caso de la gauchesca anarquista, que desaparece casi sin rastros de la gauchesca oficial). Incluso, podemos decir, la redefinición de la tradición literaria por parte de un escritor es siempre el resultado de un esfuerzo colectivo: tanto Eliot como Joyce como Borges se constituyen en las figuras visibles que aglutinan el trabajo de numerosos escritores anteriores y sobre todo posteriores: nadie modifica una tradición sin imposición, consenso o aceptación de los otros, y esto a veces sucede tardíamente, en el caso de Borges recién en la década del ochenta. No hay, por otra parte, posibilidad de que un escritor sea considerado canónico o central sin que a la vez se acepte su redefinición de la tradición literaria, o la redefinición de ésta que a partir de su obra realicen escritores o críticos posteriores.

<sup>4</sup> Cfr. Carlos Gamerro. "Sobre la gauchesca anarquista". *Filología*. 24: 1-2 (Buenos Aires: 1989).

Hasta ahora me he referido a la función de la tradición como si fuera característica de las tendencias conservadoras y continuistas, quizás por enfatizar que “conservar”, en sociedades en permanente cambio como las modernas, no es más que el nombre que se le da a una actividad constante y a veces febril por crear un pasado que disimule sus diferencias con el presente. Pero es indudable que muchas veces la tradición se invoca justamente en el momento de cambiar, de revolucionar una sociedad, una literatura: es en las crisis donde el miedo a lo nuevo aparece en su forma más irracional, y la idea de que meramente se está repitiendo algo hecho, algo ya dado, una parte de nuestra identidad, permite enfrentar el vacío del presente y del futuro, la angustia de la libertad creadora (la página en blanco de la escritura o de la historia). Frecuentemente tal operación toma la forma del salto: la negación del pasado inmediato (no hay revoluciones contra el pasado distante) y la elección de algún momento anterior: los renacentistas condenando la Edad Media para “volver” a la Antigüedad, los románticos rechazando el Iluminismo para recrear la Edad Media, los poetas del revival céltico salteándose ocho siglos de dominación británica para reencontrar la pureza de una Irlanda anterior a la caída, etc. . Es, en otras palabras, momento de la cita de rigor:

los hombres hacen su historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y transmite el pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos se disponen precisamente a revolucionarse y a revolucionar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal (Karl Marx, *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*).

Joyce nunca nos da la práctica sin darnos a la vez y en el mismo texto la teoría (por algo casi no escribió artículos críticos, salvo en su primera época); y la teoría estética de Joyce es en general, teología aplicada. Joyce no era capaz de rechazar algo sin justificarse reemplazándolo por algo mejor: secularizado, el dogma católico cumple a través de su aplicación por Joyce al campo estético, su último gran acto en la cultura occidental; otro ejemplo de por qué para este autor la traición es más íntegra que el abandono. Quiero entonces ver si esta dinámica de la tradición según Joyce se encuentra formulada y teorizada en algún lugar de su obra. Creo que puede encontrársela, como teoría general aplicable luego a casos particulares, en las ideas de Joyce sobre paternidad y maternidad.

Como uno de los temas principales del *Ulises* es el “misterio de la paternidad”, debemos buscar las características de la maternidad en los intersticios del texto, o como subtexto. Stephen, en el capítulo 1, nos es presentado como un hijo que ha perdido a su madre. Lo maternal es determinante, no elegible, fatalidad biológica; simbólicamente, Stephen lo rechaza al rechazar la leche que la campesina irlandesa (aquella que confundía gaélico y francés) trae a la torre: tomar el té sin leche es para Mulligan apenas una “moda parisina” (eso es, europea); Stephen rechaza la Irlanda mamada en la leche materna (la Irlanda rural) para tener libertad de crear una Irlanda a *su* imagen y semejanza. En el capítulo siguiente, contemplando a su alumno Sargent, “hijo eterno”, Stephen reflexiona: “Ella (la madre de Sargent) había amado la débil sangre aguachenta de este niño, extraída de la suya. ¿Era eso real, pues? ¿Lo único cierto en la vida? ... *Amor matris*, genitivo subjetivo y objetivo” (Joyce 1978, 59). La maternidad es real, es decir, no ficcional: no puede reescribirse, porque es anterior al lenguaje mismo, a toda la cultura. Era frecuente, en la literatura irlandesa anterior a Joyce, y en la literatura revolucionaria, caracterizar a Irlanda como una mujer (Kathleen ni Houlihan), como una pobre vieja (Old Gummy Granny): una Irlanda así definida desde lo materno, desde la tierra misma, no puede ser creada en la fragua del espíritu de ningún artista. Así Stephen, a diferencia de Hamlet, es acosado por el fantasma de su madre, al que debe enfrentarse, ya en el capítulo 1 diciéndole mentalmente: “No madre. Déjame ser y déjame vivir”, orden o ruego que Stephen recién podrá hacer efectivo en el capítulo 15, cuando lo ataque convertida en el cangrejo del cáncer que clava sus pinzas en su corazón. La cadena de la maternidad que nos vincula al origen aparece en el capítulo 3, donde Stephen contempla a unas parteras en la playa: “Una de su hermandad me arrastró chillando a la vida. Creación de la nada. ¿Qué lleva ella en la valija? Un aborto a remolque de su cordón umbilical, acondicionado en lana rojiza. Los cordones de todos se encadenan hacia el pasado, cable de hebras retorcidas de toda carne... Esposa y compañera de Adam Kadmon: Heva, Eva desnuda. Ella no tenía ombligo. Vean. Vientre sin tacha.” (Joyce 1978, 70). El cable de la maternidad nunca se corta, corre por debajo de la historia y sus fisuras. siguiéndolo llegaremos hasta el origen, que no es el padre sino Eva, la primera mujer y madre. El ombligo es la marca de carne, el texto indeleble que la madre deja como rastro de su presencia “¿Queréis ser como dioses? Contemplad vuestro *omphalos*. Hola, Kinch aquí. Comuníqueme con Edenville. Alef. alfa: cero. cero, uno” (Joyce 1978, 70). La marca de la madre, por otra parte, no da la identidad, sino la pertenencia a la especie: es genérico en lugar de particular. es, como la mancha de nacimiento, una marca a la cual podrá superponerse, pero nunca obliterar, la firma del padre. Una pertenencia, un doble anonimato (por sus marcas no puede reconocerse ni a la madre ni al hijo, a diferencia de los que sucede con el Nombre) que no podrá borrarse sin destrucción del cuerpo en que está estampada (recordemos ese relato de Hawthorne que parece concebido por

Henry James, “la marca de nacimiento”, en el cual el marido intenta borrar la marca que arruina la perfección del rostro de su esposa, lográndolo a costa de la vida de ella.). En este sentido no es posible traicionar a la madre, ni como esposo —porque como lo dramatiza August Strindberg en “El padre” el hombre nunca puede darle un hijo ilegítimo, la madre nunca dudará de su maternidad como el padre duda de su paternidad— ni como hijo, que no tiene el poder simbólico de negarla. La maternidad es el campo de las certezas absolutas, del pasado inalterable, lo resistente a cualquier creación o recreación. Stephen identifica a su madre con la iglesia católica, y su *Non serviam* luciferino las une en el mismo rechazo, cuando Stephen se rehusa a arrodillarse y rezar cuando su madre moribunda se lo suplica.

En este sentido resulta atinada la perplejidad de la crítica Karen Lawrence (238) acerca del capítulo 14, el que transcurre en la Maternidad: “Para un capítulo que transcurre en una Maternidad y, según su autor, imita el desarrollo del feto, es notable hasta qué punto la paternidad de la autoría desplaza a la maternidad, a nivel de la trama (el nacimiento del bebé) y del lenguaje (el desarrollo del feto)”. La literatura parece ser más bien el dominio del nombre propio, de la paternidad, de la relación entre padres e hijos. ¿En qué consiste dicha relación?

Si a nivel de la trama las situaciones de Stephen y Bloom dramatizan la fragilidad del vínculo padre-hijo (Bloom es un padre que ha perdido a su hijo, Stephen un joven que tiene un padre biológico (Simon Dedalus) que no cumple con su rol (ni en tanto modelo ni en tanto guía efectiva), y que por lo tanto no detenta la paternidad espiritual que debería ser su legado para el primogénito. De hecho, la antorcha única que pasa de padre a hijo (hay solamente un padre por vez, los otros miembros masculinos de la línea son abuelos o hijos) se ha apagado antes de que pueda pasar a las manos de Stephen. El paralelismo entre Stephen, Telémaco y Hamlet, sostenido a lo largo de toda la novela, refuerza esta lectura. Es en el capítulo 9, justamente, cuando Stephen expone sus ideas sobre Shakespeare, que la cuestión del padre aparece conceptualizada. Shakespeare, nos dice, escribió *Hamlet* en los meses que siguieron a la muerte de su padre, y se puso a sí mismo, en la obra, como el fantasma del rey, que le habla a su hijo, Hamlet (cuya edad es la que tendría Hamnet, único hijo varón de Shakespeare, de no haber muerto a los 11 años). Shakespeare, el creador, entra en su obra a través de sus hijos (sus personajes); él mismo es apenas un fantasma. De la misma manera Dios, el creador, debió mandar a su hijo al mundo que había creado, para ser conocido en él. El creador se engendra a sí mismo, no tiene madre:

Cuando Rutlandbaconsouthamptonshakespeare u otro poeta del mismo nombre” el origen en la paternidad es siempre incierto “en la comedia de errores escribió *Hamlet* él no era simplemente el padre de su propio hijo sino que. no siendo más un hijo era y se sentía el padre de toda su raza.

el padre de su propio abuelo. el padre de su nieto no nacido aún...” (Joyce 1978, 234).

¿Qué le da a la paternidad el poder de vencer al tiempo y a la causalidad? Paradójicamente, su tenuidad material, su indeterminación, su carácter aleatorio y azaroso:

La paternidad, en el sentido de engendramiento consciente, es desconocida para el hombre. Es un patrimonio místico, una sucesión apostólica, de único engendrador a único engendrado. Sobre ese misterio, y no sobre la madona que el astuto intelecto italiano arrojó al populacho de Europa, está fundada la iglesia y fundada inmutablemente, porque fundada, como el mundo, macro y microcosmo, sobre el vacío. Sobre la incertidumbre, sobre la improbabilidad. *Amor matris*, genitivo subjetivo y objetivo, puede ser lo único cierto de esta vida. La paternidad puede ser una ficción legal. ¿Quién es el padre de hijo alguno que hijo alguno deba amarlo o él a hijo alguno? (Joyce, 1978, 233)

La paternidad es una ficción, entonces, pero una ficción legal: una vez sancionada por el otorgamiento del nombre, tiene fuerza de ley, de hecho es la base de la ley, de la religión, de todos los sistemas simbólicos: del lenguaje mismo, replicándose en la paradoja entre arbitrariedad y necesidad que Saussure señalaba a propósito del signo lingüístico. Siendo una relación sin base natural o real, de carácter puramente simbólico, los tabúes que la revisten deben ser los más fuertes; “Están (padre e hijo) separados por una vergüenza carnal tan categórica que los anales del mundo, manchados con todos los incestos y bestialidades, apenas registran su ruptura.” (Joyce 1981, 165). Joyce no era ajeno a la fuerza de la duda y la incertidumbre; si tuviéramos que asignarle respecto de ellas un lema, podría ser “la duda puede mover montañas”. En su obra *Exiliados* el escritor Richard Rowan, decidido a no saber si su esposa le ha sido o no infiel, pronuncia así su oración final: “Herí mi alma por tí. La herí con una duda profundísima que nunca podrá cicatrizar. Jamás podré saber. ¡Nunca! No quiero saber ni creer nada, no me importa. No es en la oscuridad de la fe como yo te quiero, sino en la viviente, incansable, hiriente duda” (Joyce 1978, 221). La duda que aniquiló a tantos personajes masculinos de Strindberg en situación análoga aquí es principio de vida y libertad.

¿Qué resultados tiene, para Stephen, una teoría de la paternidad semejante? Por un lado, al situar el legado de la iglesia y de la patria en la órbita de lo paterno, permite reemplazar el mito de los orígenes determinante, platónico, esencial por una verdad contingente, histórica, cambiante: permite elegir. La naturaleza ofrece una cadena ininterrumpida, pero inalterable. La cadena del ser se asienta sobre una roca, pero esta atada a ella por las cadenas del cordón umbilical. Esta puede ser la dinámica de la realidad, pero no la del mundo. El mundo es eso que

cada generación tiene que inventar, es el vacío entre padre e hijo. El lugar del padre ilumina el de la tradición: como ésta la paternidad es una *ficción legal*: en tanto ficción es inventada, pero en este invento se funda la ley, y en la ley el orden del mundo. Nadie puede ser origen de sí mismo, debe provenir de algo anterior, pero este algo anterior es creado por él mismo. La situación de Stephen le permite ver el carácter arbitrario, artificial de dicha construcción, y a la vez añorar la época en que este velo rasgado aparecía como una necesidad de hierro. Como hijo de un padre que ha perdido su investidura simbólica, deberá buscarse un padre sustituto, creado por él: inventarse un padre simbólico que le pase la antorcha cuando sea su turno (si no, no podrá ni ser creador ni ser padre, que era su situación al final de *Retrato*: por eso fracasó, cayó al mar como Ícaro en lugar de volar como Dédalo, gritando un *Pater ait!* que nadie respondió). Como hijo de un país que a causa de una invasión y una ocupación de siglos ha perdido la continuidad ilusoria con el pasado, sabe que una nación y una tradición nacional son productos inventados, ficticios; y que entonces no tiene por qué aceptar lo dado, puede ser él, el artista, el creador de su nación, su gente y su literatura.

¿Hay algún punto donde se encuentren el principio materno y el paterno, el origen determinante y la creación? Incapaz por el momento de conceptualizarlo, ofrezco esta cita: Como nosotros o la madre Dana” (naturaleza) “tejemos y destejemos nuestros cuerpos —dijo Stephen— de día a día, sus moléculas lanzadas de aquí para allá, el artista teje y desteje su imagen. Y así como el lunar de mi seno derecho está donde estaba cuando nací, a pesar de que mi cuerpo ha sido tejido y destejido de nueva materia muchas veces [...] Caminamos a través de nosotros mismos, encontrando ladrones, espectros, gigantes, ancianos, jóvenes, esposas, viudas, hermanos en amor. Pero siempre encontrándonos a nosotros mismos” (Prigogine y Stengers).

Será quizás por eso que todavía hoy, a pesar de Nietzsche y Joyce y Borges y Foucault y Hobsbawm, el maternal fantasma de la tradición, oscuro como la tierra, sigue hechizando nuestros sueños; que seguimos inventando nuestro pasado con ese fervor, que la realidad de lo ya dado nunca convoca, del huérfano inventándose unos padres para poder enfrentarse al mundo; que como en el cuadro de Magritte edificamos sobre la roca suspendida en el vacío y tratamos de darle a los temblorosos cimientos de la contingencia paterna las raíces que nunca ha tenido; que queremos creer, como supone Deleuze, en el mundo humano como un árbol surgido entero de la semilla del origen con su orden de raíces, tronco y copa en lugar de un rizoma sin principio ni fin en el tiempo y en el espacio, que crece sin jerarquías indiferente a los cortes y a las continuidades.

CARLOS A. GAMERRO

## OBRAS CITADAS

- BECKETT, SAMUEL. 1978. "La última cinta de Krapp" en *Pavesas*. Barcelona. Tusquets. Traducción de Jenaro Talens.
- BORGES, J.L. 1974. *Obras Completas*. Buenos Aires. Emecé.
- ELIOT, T.S. 1944. *Los poetas metafísicos*. Tomo 1. Bs. As., Emecé.
- FOUCAULT, MICHEL. 1979. "Nietzsche, la Genealogía, la Historia" en *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta.
- HOBBSAWM, E. "Inventando tradiciones", *Historias*, 19. Traducido por J.E. Aceves Lozano, de Hobsbawm, E. y Ranger, T. (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.
- JOYCE, JAMES. 1978. *Ulises*. Buenos Aires, Rueda. Traducción de J. Salas Subirat.
- \_\_\_\_\_ 1981. *Exiliados*. Barcelona, Bruguera.
- LAWRENCE, K. 1988. "Paternity as Legal Fiction in *Ulysses*" en Benstock, B. (ed.). *James Joyce: The Augmented Ninth*. New York, Syracuse Univ. Press.
- MARX, KARL. 1985. *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Buenos Aires, Anteo.
- PRIGOGINE, I. Y STENGERS, I. 1983. *La nueva alianza*. Madrid, Alianza.
- SEAMUS, DEANE. 1985. *Celtic Revivals*. London, Faber and Faber.