L'impossible retorn a Itaca

Joan Borrell *

Diuen que no hi ha narració que no conti un viatge i no torni a lligar així amb el paradigma del gènere, aquesta *Odissea* tan poc "homèrica" que va semblar marcar a l'autor del *Tractat del sublim* "l'ocàs d'un gran geni" i la seua caiguda en l'amor dels contes i del "temps fa... " (*Deiknussi oti mégalès phuseôs hupophéroménès hèdè idion estin èn gérâ to philomuthon*)[1]. "En efecte (*gar*), trenca radicalment l'autor del *Tractat*, l'*Odissea* no és altra cosa que l'epíleg de l'*Ilíada*. Això explica, segons jo, que Homer, havent compost l'*Ilíada* en la plenitud de la seua inspiració, tot el cos de la seua obra respiri l'acció i el combat, i que l'*Odissea*, al contrari, és constituïda en gran part de narracions, característiques de la vellesa. Així, podríem comparar a l'*Odissea* Homer a un sol ponent que, si bé no té força, conserva encara grandesa. No hi té la vehemència d'aquells poemes sobre Ilion; no té més aquesta elevació d'estil sempre igual i que no coneix depressió, ni enlloc tanta profusió de passions que peguen cop a cop; no té més aquesta flexibilitat i aquesta força oratòria d'on sorgeixen aquestes imatges de la realitat, però, com ho fa l'oceà replegant-se sobre ell mateix, abandonant els seus límits propis, apareix el reflux d'un gran geni que s'estén en narracions fabuloses i inversemblants (...). Aquestes observacions tenien l'objectiu de mostrar com pels grans escriptors i grans poetes, la baixa de vigor dins el patètic torna al retrat de costums; en efecte, la descripció característica de la vida familiar que dóna Homer de la casa d'Ulisses és com una comèdia de

* Text original en francès: "L'impossible retour à Ithaque", *La raison nomade*, Payot, París, 1993.

1. *Du Sublime*, IX, Belles lettres, París, 1965.

costums"[2]. L'*Ilíada* era patètica i vibrava de l'excés "oriental" de les passions; l'*Odissea* és ètica i s'inscriu en la "sobrietat" d'Occident.

"Oriental", "Occidental", "Sobrietat" són alguns dels conceptes pels quals Hölderlin es va esforçar de pensar el "modern" en una tensió extrema de la "dialectalització" schilleriana del "Càndid" o "Naïf" —del "Nadiu"— i del "Sentimental" on allò "Càndid" torna enviar cap a la categoria de la natura mentre que allò "Sentimental" té la funció d'una aspiració. "La disposició sentimental, escriu Schiller en una carta enviada a Goethe, és el resultat d'un esforç per a restablir el sentiment càndid en el seu contingut, però sotmès a la llei de la reflexió. Aquest restabliment es faria per mitjà de l'ideal realitzat". Aleshores, en efecte, els Moderns són "l'acompliment dels Grecs", i la història té un sentit. Més tràgic serà el pensament de la primera "generació poètica" que seguirà l'autor calmat dels *Bergants*. Vull parlar de Hölderlin i de Kleist, inventors d'una Grècia salvatge, "oriental", i on, com en el cas de *Penthésilée*, els mots esdevenen accions. Ara, la història ja no té sentit. L'autor del *Tractat del Sublim* comparava el "segon Homer", el de l'*Odissea*, al sol ponent; Hölderlin demana que pot avenir de la poesia dels "Occidentals", ells que viuen a les "Hespèrides del ponent". Ell mateix ha experimentat dolorosament la impossibilitat del "viatge grec". Sens dubte des de l'Antiguitat hi deu haver hagut parodies, palimpsests de l'*Odissea*; el viatge —i el retorn— quedaven possibles. No és el cas amb Hölderlin: el viatge és un desastre. És la mateixa qüestió del retorn a casa; però ja no hi ha una "casa seua". És el desplaçament catastròfic que voldria intentar analitzar ací com el mode mateix del modern, sinó també com el seu clixé.

De fet, potser *mai no hi ha hagut cap lloc* sinó és en la ficció. La ficció proposada per Homer descriu el Mediterrani com l'espai d'una "odissea": la història és un retorn a allò natal. La navegació no és ni vagareig, ni descoberta. És un retorn a si mateix i torna a menar a un "casa seua" i a una esposa fidel, veritable muller de mariner. Itaca és a la fi d'Ulisses perquè al començament ja era seua. Res no ha canviat i sí que ha canviat tot. Són les noces de l'origen i de la fi. Penèlope encara és aquí, i també la criada i també el gos. Sempre han estat aquí i és el que feia possible la navegació: el vagareig d'Ulisses no és una veritable errància, encara menys un exili ni la bogeria d'una marxa cap a la pèrdua; és retorn. El temps és la pols d'una marxa en la qual torno a mi mateix[3]. Aleshores, si mai no hi ha hagut lloc, Ulisses és el reeiximent de l'impossible. Aquest èxit és una trampa de la qual el paradigma és l'episodi de la crida de les Sirenes.

L'atracció d'un buit indiferent

En un article publicat el 1966, "El pensament de fora", Michel Foucault definia la crida de les Sirenes al mateix temps com la crida de l'abisme i la promesa de la felicitat. "Les sirenes, escrivia, són la forma incopsable i prohibida de la veu que atreu. Només són cant... la crida pura, el buit feliç

2. *Ibid.*, IX,13 a 15.
3. Vegeu Borrell Joan, *L'Artiste-roi*, Aubier, París, 1990.

de l'escolta, de l'atenció, de la invitació a fer una pausa. La seua música és el contrari d'un himne: cap presència lluent en les seves paraules immortals; solament la promesa d'un cant futur recorre la seua melodia. Sedueixen, no tant pel que fan sentir sinó pel que lluu al llunyà de les seves paraules, *el futur* del que estan dient. La seua fascinació no neix de llur cant actual, però del que es compromet a esdevenir (el cant de les proeses de l'heroi). Un cant pur que no diu res sinó el seu retràs devorador". Una promesa, emperò una promesa ambigua que diu el veritable *i* menteix a la vegada. Promesa mentidera, en efecte, que no diu que deixar-se seduir par aquest cant pur significa trobar la mort. Promesa verídica en canvi perquè diu que la mort transforma la vida en destí i institueix les condicions de possibilitat del cant si el cant és el que conta per sempre el destí dels herois. No sentir el cant és viure, però viure com sord per a si mateix, viure una vida ferida del seu destí. Escoltar-lo és morir. En la primera figura no hi ha més destí, no hi ha més heroi, no hi pot haver més cant i el poema titulat l'*Odissea* s'atura, per falta de la seua condició de possibilitat. En la segona figura, la narració no pot anar més lluny, per "falta de combatents", si es pot dir. És que cal una trampa i aquesta trampa és l'èxit ulisseà de l'impossible. Els sords seran els que de tota manera no tenien destí "per a ells mateixos" en la narració, sinó just un destí derivat del propi de l'heroi; els sords seran els mariners. Orelles tapades, com ho sabem, travessaran el cant com si fos una broma invisible, i el vaixell continuarà el seu viatge. Però només hi pot haver un heroi si compleix la condició d'enfrontar-se a la mort: Ulisses no es pot tapar les orelles; té de sentir el cant pur d'aquesta promesa de mort que farà de la seua vida un destí i que el poema contarà per sempre més. Com sentir sense morir? Travessant la mort: lligat al pal del vaixell, Ulisses sent la crida del cant, l'atracció de l'abisme, però no pot cedir al seu desig per falta d'orella que senti la seua pregària i canviar la trajectòria del vaixell. Travessarà el cant com hom travessa una broma espessa en el patiment més insuportable. Aquest patiment, apunta Michel Foucault, és el lloc de la possibilitat de la narració; aquesta travessa que els sords fan possible és la possibilitat de la seua continuació. Que queda per fer quan hom ha travessat la mort? Tornar a casa: la via — i la veu — del retorn a Itaca és oberta. Per tornar a casa, cal sentir — condició de possibilitat de l'heroisme —, no cal escoltar(-se). Escoltar-se és creure al que atreu, al buit indiferent que "crida" en un vertigen.

No obstant, no escoltar la promesa del buit, només sentir-la, no és pas també com guardar-ne una plaga al cor? Sentir sense escoltar no és pas sentir malament o mal-sentir? El retorn a casa no seria aquest malentès en el qual sentim Grècia sense escoltar-la, en el qual malentenem Grècia? Hi ha per això una altra història grega que dóna relleu al cant i al poema.

Ulisses posa de relleu la faula de la història. Per això mateix Hegel, filòsof de la història, pot escriure al mateix temps una odissea de la consciència i anunciar en la seua *Estètica* que l'art grec és "passat". Però si la faula d'Ulisses contava la faula de la història, l'altra història grega conta, ella, la faula del cant, i del poema.

"Cridada des de la foscor per la melodia d'un cant capaç de seduir i d'adormir la mort, escriu Michel Foucault, Eurídice és una altra sirena, però a l'invers. Com les sirenes que només cantaven el *futur* d'un cant, Eurídice només deixa a veure la *promesa* d'un rostre". Una altra promesa. Però Orfeu no és astut, no es fa encadenar com Ulisses, i és el desastre que sabem. La pèrdua és absoluta i infinit el gemec que allibera la veu, i el cant, i el poema. Ulisses sentia, però no escoltava la mort; perquè la podia travessar, en el sofriment sens dubte, però també en la glòria. Orfeu va mirar el no-res de tot el seu desig, el va veure en la desaparició mateixa del rostre prohibit d'Eurídice. Raó per la qual ha rebut "la potència mortal que cantava en la veu de les sirenes". El poema és "potència mortal" que diu adéu "al que anomena i al qui parla". La rosa és ja "l'absent de tot ram".

Divorci entre amics de joventut que també és un divorci dels models; la filosofia prova l'odissea amb Hegel mentre la poesia intenta l'absència òrfica d'interioritat amb el seu condeixeble de Tübingen, Hölderlin. La filosofia es tindrà "d'hölderlinitzar" per a trencar amb l'odissea hegeliana, i la poesia esdevé aquesta "ferida" on pareix un pensament no subjectiu, el que Michel Foucault anomena "el pensament de fora", un a fora del qual el subjecte desapareix i on només queda una ubicació: un lloc, un *topos*. "A l'època de Kant i de Hegel, en un moment on mai, certament, l'interiorització de la llei de la història i del món fou més imperiosament exigida per la consciència occidental (...) es manifestava en la poesia de Hölderlin l'absència brillant dels déus i s'enunciava com una llei nova l'obligació d'esperar, sens dubte infinitament, l'ajuda enigmàtica que ve de la 'mancança de Déu'. Podríem dir [que] descobrint el revolt dels déus en la falla d'un llenguatge que s'està perdent, Hölderlin [ha] deixat en el nostre pensament per al segle que ve, l'experiència de fora, d'una certa manera, una experiència xifrada? Una experiència flotant, forastera, com exterior a la nostra interioritat, durant el temps en què s'ha formulat de manera imperiosa la necessitat d'interioritzar el món, d'esborrar les alienacions, d'humanitzar la natura, de naturalitzar l'home i de recuperar per a la Terra els tresors que havien estat gastats al cel".

Les elegies del sol ponent

Hölderlin. No voldria aquí tornar al famós quiasme hölderlinià que introdueix a "l'Occidental" és a dir al "modern", però més aviat al text pel qual el poeta diu adéu a Grècia, un text que no és ni un poema, ni un prefaci com n'han escrit Racine o Wordsworth, ni tampoc un assaig, sinó una *novel·la*.

Com tota narrativa — es pot dir —, ens conta un viatge. Aquesta novel·la es diu *Hyperion*. Per al poeta de la "mancança dels déus", dir adéu a Grècia és una activitat de la prosa, una activitat prosaica.

Qui és Hyperion? Hölderlin ens ho diu en el pròleg: "pel que fa del teatre de l'acció, diu, no és gaire nou, i confesso que vaig tenir un dia la candidesa de pensar en desplaçar-lo. Però la convicció em va venir que era l'únic que corresponia al caràcter elegíac d'*Hyperion*, i vaig tenir vergonya pensant que els lectors m'haguessin pogut trobar tan dòcil de cara als seus probables judicis". A l'*Odissea* (I, 124) com a l'*Ilíada* (XIX, 398), Hyperion és un dels noms del sol; Hölderlin ja hi fa al·lusió. Hyperion diu així a Alabanda: "El sol que ens ha criat" o Diotima a Hyperion: "El teu germà, l'esplèndid Hyperion del cel, viu en tu". Quan podria el sol ser elegíac sinó al ponent, al seu *crepuscle*? Hyperion és la figura de l'Occidental. Aquesta és la raó de la nostra relació a(mb) Grècia, matinal, "oriental", implica la narració del retorn a Grècia d'un "Grec occidental". Retorn del modern que se'n recorda que hi ha hagut diví. En efecte, és la mateixa cosa recordar el diví i recordar-se Grècia com un espai del sagrat, esplendor terrible i capgirant d'una innocència infantil i matinal lligada al Tot de la naturalesa. Però aquest record que crida a un esdevenir-grec es enfrontat al seu "altre": la realitat grega d'aquesta fi del segle XVIII, és a dir a l'ocupació turca. L'espai del sagrat s'ofega sota la servitud. L'infant grec pateix sota el jou. Grècia és esclava sinó criada. Hyperion és un altre Byron que ha anat al combat per a restaurar la llibertat grega.

Una sospita pesa, tanmateix, sobre aquest combat: no acaba la servitud per esdevenir servitud voluntària? No queda pres en els rets d'un *ethos* de servitud un poble esclau, encara que aparentment s'alliberi? No s'ha perdut Grècia en una servitud on la perdem nosaltres? Algú ajudarà Hyperion a entendre que, tot i que esclava i criada, Grècia no està perduda, que la joventut de l'heroi assoleix la bellesa i la llibertat de l'antiga Grècia com la seua veritable pàtria. Aquesta "profetessa" és l'objecte de l'amor d'Hyperion i s'anomena Diotima. Diotima és el sobrenom donat per Hölderlin a la seua estimada, Suzette Gontard; també és Diotima, l'Estrangera de Mantinea que deslliura Sòcrates d'aquest record: l'amor és un intermediari, un *metaxu* que, tot duent coses belles a la unicitat i a la senzillesa de l'*eido*s i a la idea de la Bellesa, fa comunicar el cel amb la Terra. Diotima és l'amor que condueix d'Alemanya a Grècia i "deslliura" Hyperion d'això: la reconciliació amb el Tot és possible. Que l'amor no és el "lligam que uneix el Tot a si mateix"? Diotima serà també el tema de diferents poemes. O no és pas a Suzette Gontard a qui va dedicat el poema *A qui sinó a tu*. Ella serà "la vida sagrada" de Grècia. Així mateix:

Pateixes en silenci i no t'entenen,
Vida sacra! I et marceixes en silenci,
Car, veritablement, entre els Bàrbars
Busques els teus en la llum del sol,
Les grans i tendres ànimes que ja no són!
Però el temps corre. El meu cant mortal encara veurà
El dia que, Diotima! a prop dels déus,
Al mig dels herois t'anomenarà, a tu semblant.

Igual que a Iena, el 1795, quan escriu *La Joventut d'Hyperion*, Hölderlin no posa en boca de la mateixa Diotima aquest lligam sagrat al Tot, a la unicitat de la veritat i de la bellesa que passa pel l'ésser-junts reconciliat dels homes: "Porto en la meva ànima una *imatge de la sociabilitat*: grans déus! Com fa aparèixer més bonic ser ensems que no pas sols! Si només trobàvem alegria, ho penso sovint, en les coses que són cares a tots els cors humans, si el Sagrat que és en nosaltres es transmetia per la paraula, la imatge i el cant, si tots els esperits comunicaven en una sola veritat, es reconeixien en una sola bellesa, ah! córrer així les mans lligades a l'encontre de l'infinit!". En aquest acord retrobat en un ésser-ensems dels homes amb el món, el coneixement serà donat de nou com un *En kai pan*. "Un que adorem, no l'anomenem, encara que sigui tant a prop nostre que nosaltres mateixos, no l'expressem. Cap dia no el celebra; cap temple no és a la seua mesura; l'harmonia dels nostres esperits i el seu creixement infinit el celebren sols", podrà dir per fi Hyperion. Aleshores aquella Grècia que fou "el meu primer amor" i de la qual no sé "si tinc de dir que serà també el meu últim", serà l'espai de l'ésser-ensems dels homes en la unió amb la naturalesa, en "un Tot infinit", en una "pau de tota pau que supera tota raó".

Era un somni, un somni de bellesa. Però la historia és molt diferent i mostra els tres fracassos d'Hyperion: fracàs del coneixement que trenca la relació infantil amb el món; fracàs de l'acció (de la política) que confronta l'heroi a la salvatgeria nua, esclava, dels Grecs moderns i de l'Ilíada; fracàs de l'amor, finalment, que condueix a la separació dels amants amb la mort de Diotima. Kant havia dibuixat els límits del coneixement i les antinòmies de la raó; Schiller s'havia enfrontat amb els nusos de la política (si els *Bergants* són terroristes, que es pot proposar sinó una educació estètica de la humanitat que escaparia a la barbaritat de l'Antic Règim i a la salvatgeria popular, però que, tot fent, porta a una república de les elits?[4] Kant i Schiller tenien raó: Grècia és darrere nostre; l'hora és als rellotges i no als quadrants de sol.

Perquè fracassa el coneixement? Perquè la reflexió no resol les dissonàncies. Al contrari les separa. La dissonància de l'home s'oposa a la pura melodia de la infantesa i la destrueix, el món s'enfonsa. Hyperion escriu a Bellarmin: "Si camino sovint en aquestes altures, *només cal un moment de reflexió* per caure'n. Medito i em trobo sol com abans, al mig dels turments de la condició mortal. L'asil del meu cor, el món eternament un, s'escapa. La

4. Schiller Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Aubier, París, 1992.

Natura em tanca els seus braços i estic a davant seu *com un estranger*, incapaç d'entendre-la. Perquè no he pogut evitar el llindar de les vostres escoles! La ciència que he seguit al fons dels seus laberints, de la qual jo esperava, en la ceguesa de la joventut, la confirmació de les meves alegries més pures, la ciència ho ha corromput tot. Sí, m'he tornat prou raonable a prop vostre; he *après a distingir-me del que tinc al voltant*: i vet ací que soc aïllat en la bellesa del món, exiliat del jardí on floria, deperint en el sol de migdia". Ulisses tornava a la seua illa, però com una "illa" ("sóc aïllat") podria tornar a la seua illa? El sol — Hyperion — resplendia d'esperances; ara el sol depereix al sol. Pensar és una mendicitat, només s'hi rep, al fons d'una mà òrfena, la petita moneda del Tot.

"Com, naturalesa lliure dels grecs, has pogut deixar-te asservir? cridava el jove heroi. Com has pogut caure així, *raça paterna* de la qual les estàtues de Júpiter i d'Apol·lo només foren còpies? Escolta'm terra natal, que mendiques mig nua sota els oripells de la teva grandesa descuidada, no ho suportaré més!". La guerra es farà: Grècia vençuda es revolta contra els seus mestres. Il·lusió d'una nova hel·lenitat. Però la Guerra és salvatge. Desgràcia de la història: "*Tot és acabat*, Diotima. La nostra gent ha robat, matat sense distinció: els nostres germans mateixos, els grecs de Mistra (Esparta), els innocents han mort o vaguen, desesperats, el seu pobre i dolorós rostre invocant cel i terra perquè els vengin dels *Bàrbars* que jo mateix he manat (...). L'estrany projecte de fer fundar per *bergants* el meu Eliseu!". La revolució de la llibertat es torna terror. La llibertat grega fa morros: és pillatge. Grècia és bàrbara. Grècia es divideix a l'encop, no només entre una versió antiga i una moderna, sinó més radicalment entre sobrietat conquerida contra si mateixa (l'art d'Atenes) i *pathos* d'una excessiva natura oriental (brutalitat i violència dels Atrids i d'aquesta guerra de Troia inexpiable que Kleist porta a l'escenari amb *Penthésilée*). En aquesta divisió hi ha la font del cisma futur que menarà Hölderlin al pensament d'allò "modern". Llavors l'Ilíada, *ella també*, és bàrbara. No hi ha retorn a casa seua quan tornem de la Barbàrie. L'Odissea és impossible.

Si el viatge marítim ja no és el retorn a casa, que pot ser sinó un desig de mort? Hyperion puja a bord d'un vaixell rus - és a dir un vaixell "escita", és a dir bàrbar - per a morir-hi. L'immens naufragi d'Atenes, on només queda un "sant caos" del que fou la sobrietat grega, és la desaparició del sentit, o més aviat del centre. Com podria haver-hi un centre quan tot va capgirat, quan en les ruïnes d'Atenes els morts caminen sobre la terra, orfes, mentre els veritables vius, els homes divins, són per sota? La mar és l'espai del retorn, perquè la *polis* era el centre d'una organització terrenal. La política d'Atenes i la dels filòsofs *clàssics* són una política de la terra que menysprea l'àgora dels mercaders, dels "capitalistes", dels armadors, dels mariners i de les prostitutes. El comerç, i més encara el comerç marítim, ja és un deslligament de la comunitat. Però si ja no hi ha centre, si ja ens hem tornat "illa", encara

més estrangera a la Ciutat que no ho són els mercaders o els mariners del port, aleshores no hi ha més *polis*, no hi ha més comunitat, només hi ha aquesta mar per a enfonsar-s'hi. És la victòria de l' Ilion en lloc de l'Odissea. Viure esdevé un esquinçament. A tot arreu, impossible: "grec" és el nom d'un gos ensinistrat que la domesticació ha fet tornar-se salvatge - Ulisses serà mossegat per aquest "guardià" boig de la ciutat - i Grècia és un immens cementiri embruixat on vaguen els seus cosins encara salvatges, els xacals que "criden [la seua] *threna* al mig de les ruïnes de l'Antiguitat". "Alemany" és el nom de la maledicció de la pèrdua dels déus i de la Natura: una desesperació. "Però, on són?". "Ara la casa m'és un desert..." La impossibilitat del retorn és l'absència de comunitat, el deslligament de la comunitat. Cap lloc on tornar: les dissonàncies de la vida no es poden resoldre. Som com infants estirats que han volgut mirar el sol i que giren la cara contra la terra, els ulls cremats.

I la "profetessa" del lligam? Davant l'anunci del ésser-per la mort russo-bàrbara d'Hyperion, Penèlope-Diotima és morta. Ara la mort seria massa grega per a Hyperion, resta la desgràcia moderna, el vagareig sense descans. "No sé què fer amb mi i amb el món. La meva ànima és com els peixos tirats a la sorra de la riba"; vaig "néixer per ser sense pàtria i sense lloc", i aquest dolor: "A nosaltres escau no poder reposar enlloc". L'amant d'Atenes és "un estranger com els morts sense sepultura quan pugen de l'Acheron". Com ells, vaga en el desig d'una mort impossible.

> Però venim massa tard, amic. Sí, els déus viuen,
> Però allà dalt, als nostres fronts, al cor d'un altre món.
> La son sovint em sembla menys feixuga que aquesta vetllada
> Sense company, aquesta febrosa espera... Ah! què fer encara? que dir?
> No sé més, —i per què, en aquest temps d'ombres miserables, poetes

"Per què poetes"? Per, com ara Orfeu, cridar pel cant i *esperar*. Potser a l'infinit. Si el centre és perdut, no hi ha més certesa, no hi ha més confirmació interior. A la vora del poema, només hi ha buit, un pur "a fora" on els mots es deslliguen indefinidament. No més el llenguatge reflexiu ni la marxa odisseana de la consciència, sinó el monòleg de Molly Bloom.

Mori la meva pàtria per a mi

Cap Mediterrani a l'*Ulisses* de Joyce en què el viatge de Leopold Bloom-Ulisses és el d'un presoner en una vila laberíntica esclava i domesticada com la Grècia d'*Hyperion*. La Ciutat somiada ha deixat pas a la metròpoli i la mar massa blava a l'oceà gris. Per Joyce el mar queda un espai de nostàlgia i d'infantesa. Del mar sorgeix la noia-gavina amb les seves cames llargues i nues, "*the angel of mortal youth and beauty*" (l'àngel de joventut i de bellesa mortal) que emociona Stephen a *Dedalus*, i també és sobre el mar que bufen els vents "perfumats" d'Irlanda en els poemes de *Chamber Music* (Música de Cambra). Però aquesta mar i aquest oceà són els d'Irlanda, o més ben dit

d'una altra Irlanda, d'una "Irlanda d'abans la denuncia", de l'Irlanda de les "fades verdes". Aquesta Irlanda no existeix. En *Finnegans Wake*, Eire i Irlanda esdevenen Ereland (*ere*: abans, temps fa). El nom d'Irlanda no és més que una metàfora que torna a enviar a un altre nom, genèric: la infantesa. Què s'ha substituït a l'Ereland? L'horitzontalitat sòrdida de Dublín la doble, la "Dupling" de *Finnegans Wake*, "*dear dirty Dublín*", estimada i bruta Dublín de la qual George Moore deia que era "una vila *vagant* entre muntanya i mar", doble i traïdora, la vila de la traïció i de la delació.

La de Parnell, l'heroi polític, i la del mateix Joyce, l'heroi que "forja a la farga de la seua ànima la consciència increada de la seua raça" (*Stephen l'heroi*). Com podria la vila de la brutícia i de la misèria de *Dubliners*, el laberint d'on fuig Dedalus, l'espai del vagareig de Bloom, com podria aquesta "Dupling" sòrdida obrir-se sobre una mar d'infantesa? Potser durant la nit, en somni? Segurament no ho pot fer quan els homes estan ocupats en les seves tasques del dia. Són les vuit: la mar "grega" del primer capítol d'*Ulisses* ("al mig de la badia i al mig del mar...") està coberta per un núvol que amaga el sol. Aquest núvol, que esborra Homer i Pindar tot recobrint-los, serà el senyal de reconeixement de Telèmac-Stephen Dedalus — "Ironia de les coses. Aquest nom *absurd*; un grec de l'Antiguitat — i Ulisses-Leopold Bloom. Aquest núvol és el dol de la mar grega massa blava: a través d'ell, l'aigua esdevé tan grisa i verda com el mocador brut de Stephen. "El sucaclosca de l'aede. Un nou matís d'art per a la nostra escola poètica: *verd pituïta*" respon a "Vet aquí la mar, grisa i dolça mare. La mar de pituïta. La mar contractilotesticular. *Epi oinopa ponton*. Ah! Dedalus, els Grecs (...) *Thalatta! Thalatta!* És la nostra gran i dolça mare". La nostra mare: el color verd i silent de l'aigua crida segons Stephen un altre matís de verd. "Un pot de porcellana a costat del seu llit de mort havia contingut la bilis verda i viscosa que ella (la mare del Stephen) havia arrencada del seu fetge gangrenat". La mar dublinesa té el color de la mort, rebutja el seu vòmit, cadàvers i cadàvers, aquí un humà que els homes encara busquen, aquí un gos que un altre gos de passeig ve a flairar i compixar sobre la platja on l'aigua l'ha abandonat. "Els senzills plaers del pobre", comenta el monòleg interior de Stephen.

Alhora, si *Ulisses* encara parla de viatge, és del viatge posat en qüestió. Sens dubte Bloom havia començat la seua carrera com viatjant de comerç, però és difícil veure viatges de llibertat en aquests desplaçaments terrestres i mercenaris. Pel que fa als seus somnis, són dels més modests: "El seu pensament fou, per dir-ho així, cridat cap al projecte contemplat feia temps que esperava poder realitzar un dia, un dimecres o un dissabte, viatjar fins a Londres tot seguint la costa, no pas que hagi fet viatges llunyans enllà dels mars, però havia vingut al món amb l'amor de les aventures encara que la ironia de la vida l'hagués condemnat a ser terrenal, excepte que ja havia anat així fins a Holyhead, el seu viatge més llarg". El capgirell de Joyce, que ens fa

passar del mar a la terra és el capgirament mateix del viatge. "Descansa. Ha viatjat. On?", el "catecisme" s'arresta amb aquest blanc i aquest silenci. I és que no sols hem passat de la mar a la terra, sinó també a una terra que no ens és una terra: una vila, una pura superfície. Ni la terra de pagès on, a vegades, l'Antiguitat es fa present sota la rella d'una arada, com amb Winckelmann o Quatremère de Quincy, ni tampoc la poètica terra de Heidegger on domina un temple que fa aparèixer un Món, ni tampoc la terra de la llibertat de Byron o d'Hyperion. No, l'horitzontalitat d'una vila trepitjada en tots sentits sense trobar-ne cap, l'horitzontalitat d'una ciutat colonitzada, i de la seua comunitat desfeta. "L'acció té lloc a Dublín, és a dir Enlloc". Bloom no és només presoner de la seua ciutat, és presoner d'aquest "Enlloc" de domèstics, d'aquest poble del qual "la missatgera dels matins secrets" (la lletera) no parla la llengua —la seua pròpia llengua— i que només se sap sotmetre. "Ella [la lletera, però també Irlanda] baixa el seu cap de vella davant el que parla fort". Tot baixant el cap, aquest poble ha inventat el que podia inventar: una revolta salvatge i un art tan esquerdat, tan oscat com el mirall d'una criada. El "triomf del vulgar" dirà Joyce en un article sobre les obligacions comunes dels rebels i dels vailets en el teatre irlandès.

Com trobar-se i esdevenir el seu mestre en un laberint reflectit per un mirall esquerdat de criada? Stephen no es reconeix en el mirall. "Tal com ell i els altres em veuen. Qui ha escollit aquesta cara per a mi? Aquest morro de gos que té menester de ser espollat?" Per trobar-se caldria esdevenir el seu pare mateix. La qüestió es planteja a Stephen al començament d'*Ulisses*, a través de la Bíblia ("Japhet a la recerca d'un pare", diu Mulligan a propòsit de Stephen), a través de Shakespeare (Hamlet-Hamnet i Shakespeare recobrint Telèmac i Ulisses), o encara a través de l'escenarització de les heretgies religioses sobre la Trinitat ("Arius batallant tota la seua vida contra la consubstancialitat del Pare i del Fill (...) Sabellius que mantenia que el Pare era el seu fill"). El debat travessa tota l'obra fins aquest encontre que finalment es fa entre Bloom-Ulisses i Stephen-Telèmac, entre el "pare" i el "fill", "la carn de la meva ànima". On? Allà on no hi ha reproducció del gènere, allà on no hi ni cap mare: al bordell. "Qui us ha posat en aquesta fotuda situació? — És el cornut, Josep". La paternitat és una ficció legal, "un estat místic, una transmissió apostòlica, *del sol generador al sol engendrat*, l'església és basada i basada de manera indestructible en aquest misteri perquè és basada en el buit, i no en el misteri de la Madona amb el qual la trampa italiana va donar pàbul a les multituds d'Occident. Basada en la incertesa, en la improbabilitat". La genealogia no és biològica; ve dels mots i no de la dona. És masculina. Trobar-se, reconèixer-se, és construir la seua genealogia a través dels mots: ser si mateix i el seu pare al mateix temps, i de cop ser "el pare del seu avi mateix", forjar a través dels mots "la consciència increada de la seua raça".

A l'invers de la figura del creador (Stephen), la criatura (Bloom) no és "Ningú". Les aventures banals del Senyor Bloom no naveguen agosaradament en el Mediterrani, centre del mon. Són l'irrisori circuit urbà d'una diada de banquer que prova guanyar-se la vida sense perdre-la massa en una ciutat de la perifèria o més aviat del ponent del món. Si no hi ha mariner agosarat, tampoc no hi ha virtut de les dones de mariner: Molly Bloom és una dona molt infidel que somia les Espanyes. Banalitat d'un desastre ordinari per a un home ordinari. Al contrari d'Ajax, l'heroi boig, Ulisses era l'heroi de la trampa i de la intel·ligència, l'home de la *metis*. Leopold Bloom, ell, no és Ningú i no ho és per trampa o per *metis*, ho és, perquè és un Senyor Qualsevol. "Quina apel·lació binominal i d'aplicació general seria la seua com a entitat i no-entitat? Portada per qualsevol i forastera per a tots, Tothom, Ningú". Mr. Bloom, no és més que un pobre marit enganyat i enganyador. Entra en un llit conjugal on és l'últim número de la sèrie precedent o el primer de la sèrie següent. "Que trobaren els seus membres estirant-se progressivament? Nous llençols nets, olors suplementàries, la presència d'un cos femení, el seu, el d'ella, l'empremta d'un cos masculí, no pas el seu, el d'ell, algunes engrunes que escombrà. Com un *Bouvard et Pécuchet* contractat en el temps, però tan feroç en la demostració de la bestiesa, cada aventura de la diada de Mr. Bloom és una catàstrofe tova, no pas tràgica. El procés "*in progress*" d'aquestes catàstrofes toves prohibeix un desenllaç i, doncs, la serenitat retrobada d'un retorn a casa seua. El retorn aquí es diu "rutina". No significa ni reconeixement ni retrobada. El seu marit per fi al llit, Molly *monologa*. Vella parella. Home cansat. "L'home-infant cansat, l'infant-home dins els limbes? Limbes? Cansat? Reposa. Ha viatjat". Encara inscrit en l'espai heroic, Hyperion no podia descansar sense la serenitat del retorn: li faltava Itaca. Leopold Bloom, ell, "descansa" en la banalitat del món. Ha anat d'un lloc heteròclit a un altre, aquí acollit, aquí foragitat o ridiculitzat (pel Ciutadà-Ciclop, com s'esperava); ha anat de *topos* en *topos*, de clixé en clixé. En els clixés, les imatges no il·luminen res. Són deslligades del món; són com un buit que s'obre sota els passos del que crida. El buit dels clixés és el que fa caminar per a un viatge irrisori, sempre decebut. Dublín en els clixés es queda muda i indesxifrable.

Que no és colonitzada pels anglesos, domesticada? Esquerdat, el mirall irlandès no reflecteix més l'escenari dels orígens, només en la falla d'un poble de "criades", d'un poble esclau, "raça de peuterrosos, raça de bromistes, truja que devora la seua ventrada (...). Què aprendre de més a Irlanda? (...) No podem canviar de país. Canviem de tema". Stephen "el Grec" no té mots prou durs per descriure aquesta "pàtria" que tindria de morir per ell. Leopold Bloom, ell, és d'origen jueu, nascut d'un pare vingut d'Hongria. El retorn al poble, el retorn al natiu esdevé impossible. La separació és irreversible. L'exili d'"oca salvatge" de Joyce fugint la seua illa troba el seu eco en l'abandó per Ulisses Bloom del bar de les sirenes: "Vet aquí Irlanda que entra en joc... Temps

per fugir. Prou vist. Vibren ara. És la pietat que les manté. Donar una llàgrima als màrtirs. Bloom va sentir un vent girar a dintre d'ell... Escapar-se per *Greek* Street".

L'abandó d'un poble atòpic —un "populatxo", diu Joyce—, que destrueix els seus alliberadors perquè no són conformes i no es conformen al conformisme domèstic de les "criades" (*Dedalus*, disputa a propòsit de Parnell), serà l'abandó d'una illa sense lloc. La pèrdua de l'*arkhè* per la colonització, la domesticació, és també la pèrdua del lloc. No hi ha més mar, perquè no hi ha més mares. No hi ha més mares, perquè només hi ha criades.

Mulligan: "Em cago en Déu, hauríeu pogut posar-vos de genolls quan us ho va demanar la vostra mare morint-se. Pensar que la vostra mare en el seu últim sospir us va demanar de posar-vos de genolls i de pregar per a ella; i que ho heu refusat! Hi ha en vosaltres quelcom de demoníac". El demoníac és el rebuig del conformisme domèstic-domesticat pels dos mestres d'Irlanda dels quals les mares, criades entre les criades, són el paradigma. L'abandó de l'illa sense lloc és l'exili de l'artista. L'Irlanda esquerdada en el mirall del seu art torna l'artista a la seua pròpia falla. Per escriure *Retrat de l'artista*, cal destruir Stephen L'Heroi. Per figurar Ulisses, cal fer entrar en l'escenari Leopold Bloom, símbol d'un poble errant. Homer és lluny a darrere nostre; els temps èpics s'han acabat. Els gossos fidels ja no esperen els herois, rasquen la sorra de les platges, "buscant quelcom de perdut en una vida anterior". Aquesta illa és un "mont de pietat": la metempsicosi revela objectes trobats o venuts. Cau en l'irrisori.

> Bloom: Metempsicosi és grec, ve del grec. Vol dir la transmigració de les ànimes.
>
> Molly: Quina bestiesa ! Parleu amb mots senzills.
>
> Bloom: Hi ha gent que creu que continuem de viure després de la mort dins d'un cos diferent del cos en el qual hem viscut abans. Anomenen aquest fenomen la reencarnació. Diuen que tots ja hauríem viscut en la terra o en un altre planeta fa milers d'anys. I que ho hauríem descuidat. N'hi ha que diuen que recorden la seua vida anterior.
>
> Monòleg interior de Bloom: La crema espessa cargolava en el seu te. Més aviat recordar-li el mot Metempsicosi. Caldria un exemple. Quin exemple? La *Nimfa al bany* damunt del llit. Regal del número de Pasqua de "*Frou Frou*" Nimfes nues, Grècia.
>
> Molly: Fa flaire de cremat. Que heu deixat quelcom al foc?
>
> Bloom: El ronyó

La metempsicosi d'Ulisses en Mister Bloom és un clixé d'almanac a cinc cèntims. Les nimfes nues de Grècia no poden resistir a l'olor de cremat; la metempsicosi es tanca amb un ronyó. És el triomf dels "senzills plaers del pobre", de l'animal domèstic.

Ilion és morta. No es pot mai tornar a Itaca. No ens perdem per a retrobar-nos, però, precisament, per a perdre'ns. Què hi ha allà on hi havia Itaca? Clixés, llenguatge que ningú no pensa. Hegel va fer de l'*Odissea* un

model romàntic, Joyce ja sap que només és un poema: són mots. "*Words, words, words*", murmura la biblioteca on Stephen intenta explicar que "el nét de Hamlet és l'avi de Shakespeare". Vet aquí on menen els mots: refan una genealogia, fan la història.