

EL
LIBRO
más
PELIGROSO

JAMES JOYCE
Y LA BATALLA POR
ULISES

Kevin Birmingham

Traducción: Óscar Palmer Yáñez



ES POP ENSAYO
ES POP EDICIONES

TÍTULO ORIGINAL:
The Most Dangerous Book
The Penguin Press
Nueva York, 2014

ES POP ENSAYO Nº 13
1ª EDICIÓN: NOVIEMBRE 2016

Published by arrangement with William Morris Endeavor
© 2014 by Kevin Birmingham
© 2016 de la traducción: Óscar Palmer Yáñez
© 2016 de esta edición: Es Pop Ediciones
Mira el río alta, 8 - 28005 Madrid
www.espop.es

Portadilla: James Joyce y Sylvia Beach
en Shakespeare and Company, 1925.

CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

Cortesía de la Biblioteca Beinecke de Libros Raros y Manuscritos, Universidad de Yale (inserto pp. 1, 4 arriba, 14 abajo, 16 arriba). Cortesía de la Colección James Joyce, Colección de Poesía de las Bibliotecas Universitarias, Universidad de Búfalo, Universidad Estatal de Nueva York (pp. 2 arriba, 12 arriba y portadilla) © Curatorial Assistance Inc./E.O. Hoppé Estate Collection (p. 3). Cortesía del Museo de la Policía de Manchester (p. 5 arriba)
© National Portrait Gallery, Londres (p. 8).

CORRECCIÓN DE PRUEBAS:
Kika Carmona, David Muñoz

DISEÑO Y MAQUETA:
El Pulpo Design

LOGO:
Gabi Beltrán

IMPRESIÓN:
Huertas

Impreso en España
ISBN: 978-84-944587-3-6
Depósito legal: M-35872-2016

ÍNDICE



Introducción 13

Parte I

1.	Ciudad nocturna	33
2.	Nora Barnacle	44
3.	El Vórtice	52
4.	Trieste	65
5.	La fragua de las almas	77
6.	Pequeños modernismos	93
7.	El Médici del modernismo	105
8.	Zúrich	118

Parte II

9.	Poder y postas	135
10.	Los Woolf	157
11.	Locura brutal	169
12.	Shakespeare and Company	178

13.	Infierno en Nueva York	190
14.	El fantasma de Comstock	210
15.	Elías se acerca	220
16.	<i>El pueblo del estado de Nueva York</i> <i>vs. Margaret Anderson y Jane Heap</i>	233
17.	Circe en la Hoguera	242

Parte III

18.	La biblia de los desterrados	259
19.	El contrabanovelistas	274
20.	La chimenea del rey	290
21.	La farmacopea	305
22.	El glamur de lo clandestino	312
23.	Clásicos modernos	319
24.	Treponema	341
25.	Registro e incautación	352
26.	<i>Los Estados Unidos de América</i> <i>vs. un libro titulado "Ulises"</i>	372
27.	Las tablas de la ley	394

Epílogo 400

Agradecimientos 407

Bibliografía escogida 411

Notas 415

Índice 469

INTRODUCCIÓN

Cuando uno abre un libro, se encuentra ya al final de un largo camino. Un camino que empezó con un autor cuyo primer reto fue imaginar a los lectores que pasarían sus páginas aún por escribir. El autor deseaba estar a la altura de las expectativas de su público y dejar absorto al lector. El libro tendría una voz, una perspectiva y un estilo consistentes. Sería accesible. Si se trataba de una novela con personajes —simples o complejos, simpáticos o repugnantes—, el autor los haría creíbles. Conservarían sus rasgos característicos y hablarían un lenguaje consistente. Los diálogos irían entrecomillados. Los pensamientos de los personajes resultarían perfectamente distinguibles de la trama. Cuando el autor comenzó a escribir, los elementos de la historia probablemente cobraron una mayor definición. Acotaciones claras marcaban el camino a recorrer.

Una editorial compra la obra, estudia el mercado y sopesa los riesgos y los costes de producción frente a la demanda y los posibles beneficios. En la editorial conocen su oficio. Ya han publicado libros con anterioridad. El manuscrito es revisado por un editor que poda y corrige, que aporta perspectiva y en ocasiones se cierra en banda. Una vez terminada, la novela probablemente se publicita en varios mercados. Los primeros ejemplares quedan impresos y encuadernados meses antes del día previsto para su lanzamiento y son entregados sin incidencias usando el servicio postal o transportistas privados. Los libreros los exponen en sus tiendas.

Tanto si el libro es torpe como reflexivo, prescindible como perdurable, lo más probable será que, con el tiempo, las ventas vayan menguando. Las editoriales dejarán de reeditarlos y los ejemplares existentes acabarán saldados con un amplio descuento y abandonados a su suerte para languidecer en las librerías de lance. No cambiará el modo en el que se escriben los libros ni tampoco el modo en el que nos vemos a nosotros mismos o el mundo que nos rodea. Será arrastrado por la marea creciente de la cultura hasta acabar varado. Probablemente caerá en el olvido.

Si el libro no es olvidado —si realmente cambia el modo en el que la gente percibe el mundo—, los reseñistas y críticos podrán citar libremente sus páginas. Los locutores de radio podrán mencionar su título en antena. Los estudiantes podrán sacarlo de una biblioteca. Los profesores podrán asignarlo como lectura y debatirlo en clase sin temor a ser suspendidos o destituidos. Si uno adquiere el libro, no le preocupará llevárselo de viaje. Nadie será arrestado por imprimirlo. Nadie será investigado por distribuirlo. Nadie irá a prisión por leerlo. Allá donde uno viva, su Gobierno probablemente protegerá este libro contra el pirateo. Su Gobierno nunca habrá ilegalizado este libro. Su Gobierno nunca habrá confiscado este libro. Su Gobierno nunca habrá quemado este libro.

Cuando uno abre *Ulises*, de James Joyce, ninguna de todas las afirmaciones precedentes es cierta.

TANTO SE HA ESCRITO SOBRE LA NATURALEZA excepcional de lo contenido en las páginas de la epopeya de Joyce, que hemos perdido de vista lo que sucedió con *Ulises* en sí. Los académicos han examinado con semejante exhaustividad la tupida red de alusiones contenidas en la novela, su museo de estilos y su conocimiento de la mente humana, que el academicismo ha acabado por enterrar aquello que hizo de *Ulises* una novela sumamente escandalosa: no hay en ella nada que sea inexpressable. El libro que muchos consideran la mejor novela del idioma inglés —y posiblemente de cualquier idioma— estuvo prohibido por obsceno, de manera oficial u oficiosa, durante más de una década en la gran mayoría del mundo angloparlante. Esa prohibición fue uno de los elementos que hicieron de la novela de Joyce una fuerza transformadora.

En el siglo que siguió a su publicación, *Ulises* no sólo cambió el curso de la literatura, sino la propia definición de literatura a ojos de la ley.

Ésta es la biografía de un libro. Traza el desarrollo de *Ulises* desde el primer destello de inspiración, en 1905 cuando no era más que una idea para un relato —un nombre homérico aplicado a cierto individuo al que Joyce conoció una noche de francachela en Dublín—, hasta la pasmosa expansión experimentada por la novela en los años anteriores y posteriores a la Primera Guerra Mundial, a medida que Joyce iba escribiendo sus 732 páginas en libretas, hojas sueltas y pedazos de papel en más de una docena de residencias repartidas entre Trieste, Zúrich y París. Sin embargo, los años dedicados por Joyce a escribir su novela sólo son parte de la historia. *Ulises* fue publicada por entregas en una revista neoyorquina, fiscalizada por los funcionarios de correos y censurada incluso por su más locuaz defensor, ese pródigo maestro de ceremonias del modernismo que fue Ezra Pound.

Las transgresiones de *Ulises* fueron el primer elemento que la mayor parte del público conoció sobre la novela. Una porción de la misma fue quemada en París cuando aún no pasaba de borrador y en Nueva York fue condenada por obscenidad antes de haber llegado a publicarse en forma de libro. Las tribulaciones de Joyce impulsaron a Sylvia Beach, una expatriada estadounidense que regentaba una pequeña librería en París, a publicar *Ulises* después de que absolutamente todo el mundo (incluida Virginia Woolf) se hubiera negado a hacerlo. Cuando se editó en 1922, docenas de críticos alabaron o denigraron en términos nada ambiguos la largamente anticipada obra de Joyce. Autoridades gubernamentales de ambos lados del Atlántico confiscaron y quemaron más de un millar de ejemplares de *Ulises* (nunca llegaremos a saber el número exacto), pues el gran libro azul de Joyce había quedado prohibido prácticamente de inmediato tanto en Gran Bretaña como en Estados Unidos. Otros países pronto siguieron su ejemplo. En el transcurso de una década, *Ulises* se convirtió en una sensación clandestina. Era contrabando literario, una novela que sólo podías leer si encontrabas un ejemplar falso impreso por editores piratas o si conseguías burlar a los agentes de aduanas para introducirlo de matute en el país. La mayoría de los ejemplares

procedían de Shakespeare and Company, la librería de Sylvia Beach en París, donde, según recordaba un escritor, «los *Ulises* se apilaban como dinamita en un sótano revolucionario». Fue el arquetipo de la revolución modernista. De hecho, es el principal motivo de que actualmente pensemos en el modernismo como en una revolución.

Los aspectos discordantes, inconformistas y en ocasiones violentos del modernismo no eran del todo nuevos. Lo que sí fue una novedad fue que esta discordia cultural cuajara en un movimiento sostenido, y Joyce era quien había tomado los diversos experimentos del modernismo para destilarlos en una obra maestra. Después de *Ulises*, la experimentación modernista dejó de ser marginal. Ahora era esencial. La confusión pasó a ser materia para la belleza en vez de semilla del caos, y aquella estética peculiar que emergía de un sentido más versátil del orden parecía traer consigo una nueva era. El modernismo se rebelaba contra la consolidación del empirismo, contra todo un siglo de creencia excesivamente envanecida en el progreso tecnocrático perpetuo, en la expansión continua de los límites de la autoridad y el comercio, en el orden como algo pulcro, saneado y siempre susceptible de ser examinado en público.

El enemigo de lo empírico no es lo ilógico. El enemigo de lo empírico es lo tácito. Todo lo que la cultura empírica consideraba inútil, todo cuanto rechazaba o se negaba a reconocer, era relegado de la esfera pública y enclaustrado en categorías peligrosas: lo oculto, lo superflua-mente subjetivo, lo callado y lo inenarrable. Y el culmen de lo secreto es lo obsceno. La obscenidad es improductiva y profundamente privada; de hecho, comprende una categoría de pensamientos, palabras e imágenes tan sumamente privadas que hacerlas públicas es ilegal. Afirmar que la obscenidad tenía un valor empírico y público habría sido absurdo. Habría sido una transgresión de las certidumbres que supuestamente sustentaban la civilización. *Ulises* era un libro peligroso porque no aceptaba una jerarquía entre lo empírico y lo obsceno, entre nuestra vida exterior y la interior. Era peligroso porque demostraba cómo un libro podía abolir el poder del secretismo. Nos enseñaba que el secretismo es la herramienta de regímenes condenados y que los secretos son, tal como escribió Joyce, «tiranos, dispuestos a ser destronados». *Ulises* los destronó a todos.

Para los escritores modernistas, la literatura suponía una batalla contra una civilización obsoleta, y el hecho de que su obra maestra estuviera siendo quemada en piras ilustraba claramente cuánto se jugaban en ella. La censura era la tiranía de los estándares culturales instaurados, y los regímenes censores de Estados Unidos y Gran Bretaña dependían de una difusa red funcional respaldada por estatutos morales de mediados del siglo XIX. Las leyes contra vicios como la obscenidad habían sido concebidas como herramienta de control de las poblaciones urbanas, y las principales responsables de implementarlas eran organizaciones semioficiales de moralistas voluntariosos que florecieron debido a que las ciudades crecían con más rapidez de la que los gobiernos podían asumir. Metrópolis como Londres y Nueva York preservaron su tenue orden social sirviéndose en gran medida de sociedades para la «supresión» de diversas lacras: la mendicidad, la prostitución, el vagabundeo, el opio, la crueldad contra niños y animales.

Una de las más exitosas fue la Sociedad Londinense para la Supresión del Vicio (LSSV por sus siglas en inglés), que ayudó a redactar las leyes contra la obscenidad cuyo cumplimiento supervisaba. Sin embargo, el problema de estos regímenes censores basados en el voluntariado era que su influencia aumentaba y menguaba dependiendo de las modas morales. Una fluctuación continua tanto en capital como en número de miembros impedía que las sociedades contra el vicio llegasen a ser tan efectivas como habrían deseado; los pornógrafos simplemente se adaptaron a un ciclo de negocio basado en rápidos *booms* intermitentes. Las sociedades contra el vicio británicas estuvieron impulsadas por aristócratas que patrocinaban procesos legales y campañas publicitarias orquestadas por un conjunto continuamente mutable de voluntarios que no estaban dispuestos a realizar las indecorosas tareas necesarias para detener un negocio ilícito. No salían a las calles a detener a los pornógrafos. No entrampaban a los sospechosos. No portaban armas. No amenazaban ni acosaban ni agredían a nadie.

La situación era distinta en Estados Unidos, donde la lucha contra la obscenidad podía llegar a ser brutal. Desde 1872 hasta su muerte en 1915, el árbitro más influyente y predominante de lo que era o dejaba de

ser obsceno fue un hombre llamado Anthony Comstock. Sus cuarenta años de dominio sobre los estándares artísticos lo convirtieron en un ícono, la personificación de un orden cultural que rechazaba los impulsos más bajos que amenazaban tanto nuestra civilización como la salvación eterna. Y la lujuria, según explicaba Comstock, era el impulso más destructivo de todos:

La lujuria profana el cuerpo, deprava la imaginación, corrompe la mente, embota la voluntad, destruye la memoria, marchita la conciencia, endurece el corazón y condena el alma. Le resta firmeza al brazo y le roba elasticidad al paso. Le arrebató al alma sus virtudes varoniles e imprime en la mente de la juventud visiones que durante el resto de su vida serán azote de hombre o mujer.

Comstock veía la naturaleza humana como algo empañado, una forma de pureza corrupta por un mundo caído en desgracia. Su instrumento para contener la marea creciente de lujuria fue el Servicio Postal de Estados Unidos, y la ley que lleva su nombre le otorgó autoridad sobre el contenido de todas las cartas, periódicos y revistas enviadas por correo.

La Ley Comstock de 1873 convirtió la distribución o promoción a través del correo estadounidense de cualquier «libro, panfleto, imagen, periódico y grabado obsceno, lúbrico o lascivo, o de cualquier otra publicación de carácter indecente» en un delito penable hasta con diez años de prisión y una multa de diez mil dólares. Por todo el país, otros decretos estatales —«pequeñas leyes Comstock»— ampliaron esta prohibición a la publicación y venta de materiales obscenos. Armado con el poder de la ley, jurado como agente especial del Servicio Postal y nombrado director de la Sociedad Neoyorquina para la Supresión del Vicio (NYSSV por sus siglas en inglés), Comstock llevó a la cárcel a miles de pornógrafos y destruyó libros por toneladas. En los años diez del pasado siglo, sus pobladas patillas de carnero tenían un doble propósito: referenciar los valores de una era anterior y ocultar la cicatriz dejada por la navaja de un pornógrafo. «Debemos cazar a estos individuos tal como cazamos a las ratas», dijo Comstock. «Sin piedad».

Comstock era un instrumento de Dios y del Estado, un guardián que protegía a los ciudadanos vulnerables de las influencias exóticas, un defensor de los principios rígidos frente a los bajos impulsos, de la resolución frente a la experimentación. En otras palabras, él y su Sociedad representaban gran parte de aquello a lo que se oponía el modernismo. Cuando Comstock fue sustituido como director de la NYSSV por John Sumner en 1915, las casas editoriales, tanto grandes como pequeñas, se habían acostumbrado a remitir voluntariamente sus manuscritos para obtener de antemano su aprobación. Cuando estalló la Primera Guerra Mundial, el poder de la Sociedad estaba tan asentado que Sumner sólo se veía obligado a presentar una denuncia ante las autoridades en casos excepcionales. *Ulises* fue uno de ellos.

Joyce y sus aliados literarios tuvieron que librar una batalla contra guardianes de la moral, piratas literarios, padres protectores, maridos escandalizados y una horda de funcionarios: inspectores postales, agentes de aduanas, fiscales de distrito, detectives, inspectores y fiscales de la Corona. La lucha contra las acusaciones de obscenidad (que todavía hoy sigue siendo un delito) iba más allá del derecho a publicar material sexualmente explícito. Fue sólo un ámbito dentro de un combate mayor librado entre el poder del Estado y la libertad individual, que se intensificó en la primera parte del siglo xx cuando más personas comenzaron a desafiar el control gubernamental sobre aquellas expresiones consideradas perniciosas por el Estado. El control estatal y el control moral se reforzaban mutuamente. La era de vigilancia moral de Comstock contribuyó al crecimiento del Gobierno federal (el Servicio Postal fue su puntal) y la represión gubernamental de las expresiones subversivas en los años anteriores y posteriores a la Primera Guerra Mundial facilitó la expansiva campaña contra la obscenidad llevada a cabo por la NYSSV en los años veinte. Le agradase o no, Joyce había acabado en el mismo saco que los anarquistas, los intelectuales y los irlandeses, todos ellos gente sospechosa a partir de 1917.

Para los escritores vehementes de la época, los límites de la contienda no estaban trazados en los márgenes del arte. Eran consubstanciales al mismo. Cuando la indecorosa franqueza de Joyce imposibilitó que

persona alguna se mostrase dispuesta a publicar o imprimir su primera novela, *Retrato del artista adolescente*, Ezra Pound despotricó así en *The Egoist*: «Si no podemos escribir obras, novelas, poemas o cualquier otra forma concebible de literatura con el mismo privilegio y libertades que el científico, sin contar al menos con la oportunidad de verismo del científico, ¿a dónde demontres hemos llegado y qué sentido tiene en tal caso hacer cualquier cosa, *cualquier cosa?*».

Pound seguía clamando contra la Ley Comstock a finales de los años veinte, cuando escribió al presidente del Tribunal Supremo, William Howard Taft, solicitando su ayuda para anular un estatuto promulgado, insistía él, por «una asamblea de babuinos e imbéciles». Parte de lo que hacía de la Ley Comstock algo tan odioso era que recalcaba hasta qué punto los renegados e iconoclastas como Pound dependían del Servicio Postal para subsistir. Aunque el modernismo halló inspiración en la turbulencia generada en torno a la Primera Guerra Mundial, cuando se desmoronaban imperios y millones de personas cruzaban fronteras para intercambiar ideas nuevas y estilos radicales, seguía estando a merced de la burocracia funcional más amplia y prosaica del momento debido precisamente a su naturaleza iconoclasta.

Por mucho que rechazasen al gran público que reprimía las polémicas y la experimentación, los modernistas usaban estrategias de marketing y medios culturales de masas. En vez de para un millón de lectores, Joyce declaró que prefería escribir novelas que una sola persona fuese a leer un millón de veces. Los modernistas cortejaban a un número reducido de lectores ávidos e idiosincrásicos, dispersos a lo largo y ancho de varios países y husos horarios. Una manera de fomentar una comunidad así de entregada era mediante revistas alborotadoras capaces de generar un intercambio creativo prolongado entre lectores y escritores repartidos a los cuatro vientos. Pero como el número de lectores de las publicaciones modernistas era demasiado reducido para que la mayoría de las librerías y quioscos les dedicaran espacio, los artistas como Joyce dependían de un sistema de distribución amplio y subvencionado por el Gobierno para aunar a sus suscriptores. El Servicio Postal posibilitaba la propagación abierta y asequible de textos de vanguardia allá donde residieran

sus lectores afines. También era la institución que tenía la potestad de inspeccionar, incautar y quemar esos mismos textos.

LAS DISPUTAS SOBRE LOS PASMOSOS CONTENIDOS de la prosa de Joyce comenzaron años antes de la publicación del *Ulises*. Pensamos en *Ulises* como en un abultado tomo, pero su vida pública dio comienzo como una serie de entregas aparecidas en una revista modernista neoyorquina llamada *The Little Review*, improbable producto de la unión entre el dinero de Wall Street y la bohemia de Greenwich Village. *The Little Review* fue la creación de Margaret Anderson, una extravagante chicaguense que se mudó a Greenwich Village junto a su compañera, Jane Heap. Juntas cultivaron una publicación dedicada al arte y el anarquismo, al éxtasis y la rebelión. No obstante, su gusto por el conflicto y la notoriedad irritaba sobremanera a su principal mecenas, John Quinn, amigo de Ezra Pound. Quinn era un irascible abogado de Wall Street, solterón empedernido y probablemente el coleccionista de arte moderno más importante de Estados Unidos durante los años de la Primera Guerra Mundial e inmediatamente posteriores. A pesar de sus reparos hacia las editoras de la revista, contribuyó a financiar *The Little Review* y acabó siendo su abrumado representante legal. En un principio, Quinn tildó a Anderson y Heap de «mujeres testarudas», antes de llegar a la conclusión de que, peor aún, eran las típicas sufragistas bohemias de Washington Square («charlatanas estúpidas y necias farsantes»); a partir de ahí su opinión sólo fue empeorando.

Mientras duró aquella precaria asociación de dinero y terquedad, *The Little Review* consiguió seriar la mitad de *Ulises*. Entre la primavera de 1918 y finales de 1920, las entregas de la novela de Joyce (en ocasiones de menos de diez páginas) compartieron espacio con relatos de Sherwood Anderson, riñas con otras publicaciones, ilustraciones y xilografías de calidad variable, poesía dadaísta («skoom / vi so boo / rlez») y publicidad de chocolates y máquinas de escribir. La publicación por entregas expuso a Joyce a las estridentes respuestas de algunos lectores. Un suscriptor de la revista lo alabó como «sin lugar a dudas el estilista más sensible de la literatura contemporánea en lengua inglesa»,

mientras que otro le reprochaba estar ayudando a convertir *The Little Review* en una «publicación estrafalaria» al «volcar raudales de inmundicia entre sus divagaciones incoherentes». A algunos, tal inmundicia les pareció portentosa. El modo en el que Joyce «lanza “obscenidades”» contra sus lectores inspiró la extática alabanza de un poeta dadaísta («¡vulgar!»), algo que probablemente no ayudó cuando aquel número de la revista acabó en los juzgados. Pero las reacciones más ominosas y relevantes provocadas por *Ulises* fueron las del Gobierno de Estados Unidos, tanto a nivel estatal como federal. El Servicio Postal prohibió repetidas veces la distribución por correo de *The Little Review* debido a los raudales de inmundicia joyceana y en 1920 un fiscal de distrito de Nueva York —espoleado por John Sumner y la NYSSV— acusó de obscenidad a Margaret Anderson y Jane Heap.

«En Nueva York se ha montado la de Dios es Cristo con “Nausícaa”», le escribió Joyce a un amigo tras enterarse de que el citado episodio había sido llevado a juicio. No obstante, a pesar del revuelo, decidió reescribir el episodio para hacerlo más lúbrico aún... y los dos episodios siguientes lo fueron todavía más. Para los lectores ocasionales, la larga evolución de *Ulises* otorgaba a Joyce una imagen de artista indoblegable o bien de provocador petulante que aventaba las llamas del escándalo recargando su obra con elementos innecesariamente difíciles y ofensivos. «Cada mes es peor que el anterior», se quejó un lector de *The Little Review*; Jane Heap respondió acertadamente que a Joyce «no le preocupa el público ni sus exigencias».

Fue esta independencia de Joyce ante todas las exigencias salvo las propias la que atrajo a muchos lectores hasta *Ulises*. Simone de Beauvoir recordaba no sólo su «pasmó absoluto» al leer la novela, sino también el auspicioso momento en el que llegó a ver en persona a James Joyce, «el más remoto e inaccesible» de los escritores, «materializándose en carne y hueso frente a mis ojos» en una librería de París. Desde que *Ulises* comenzó a publicarse en 1918, Joyce se había convertido en un icono del individualismo para el nuevo siglo. Era un apátrida errante, exiliado de Irlanda por voluntad propia. Había consagrado más de una década a escribir en el anonimato y al borde de la miseria. Se negaba a ceder frente

a las imposiciones tanto mercantiles como gubernamentales, frente a las leyes que restringían la difusión de la literatura y frente al tipo de lectores que permitía que la literatura fuese una carrera profesional.

Sin embargo, también era un icono del individualismo gracias a su tangible condición de hombre de «carne y hueso». El cuerpo era un elemento central en su obra porque Joyce vivía cautivo tanto de sus placeres eróticos como de sus intensos dolores. Desde una fecha tan temprana como 1907 y hasta bien entrados los años treinta, Joyce padeció una dolencia que le provocaba ataques de iritis (inflamación del iris), que a su vez desembocaban en episodios de glaucoma y otras complicaciones que le fueron menguando la vista hasta dejarle casi ciego. Durante años, sus recurrentes «ataques oculares» provocaban que se desplomase en mitad de la calle y se revolcase por el suelo, y la agonía causada por su enfermedad no era menos traumática que las operaciones a las que se tuvo que someter para salvar la vista; todas ellas sin anestesia general. Cuando no estaba mentalizándose para que le «abrieran el ojo», como lo describía él, Joyce debía soportar toda una batería de inyecciones, narcóticos, desinfectantes y extracciones dentales (un total de diecisiete, por si acaso sus dientes eran la causa de sus dolencias), así como la aplicación de tónicos, electrodos y sanguijuelas. A partir de 1917, Joyce vivió continuamente con la duda de si el siguiente ataque —o la siguiente operación— sería el que acabase con su carrera.

Su salud delicada y sus problemas oculares hacían de Joyce una figura heroica y digna de compasión, inaccesible y a la vez profundamente humana. Las fotos en las que aparecía con parches o vendajes postoperatorios, o leyendo con gafas de culo de vaso y una lupa, le otorgaron el aura de un vidente ciego, un Homero o un Milton para el siglo xx. Las enfermedades le estaban arrebatando el mundo visible a cambio de brindarle experiencias de una intensidad inconcebible para cualquier otro. Una vez, Ernest Hemingway le escribió una carta después de que su hijo le hubiera propinado un ligero arañazo en un ojo: «Sentí un dolor atroz. Durante diez días tuve una muestra minúscula de lo que debe de estar soportando usted».

La vida de Joyce sufrió todos los estragos que podría haber esperado alguien como Comstock, sin embargo su resistencia afianzó, incluso

entre aquellas personas que no estaban familiarizadas con su obra, la percepción del individualismo moderno como una suerte de ruina perdurable que persevera frente a fuerzas incontrolables. *Ulises* convirtió esa resistencia en arte. Desprende una laboriosidad desesperada y apasionada, como una obra de insospechada perspicacia escondida tras lentes gruesas, una procesión de deseos y recuerdos intercalados entre ráfagas de sufrimiento y aburrimiento. Es un trabajo arduo y ardoroso, frágil y sin embargo indómito. Es la novela de un hombre que hasta postrado en una cama de hospital —incluso con ambos ojos vendados— buscaba a tientas la libreta que guardaba debajo de la almohada y garrapateaba a ciegas frases con un lápiz para injerirlas en su manuscrito cuando recuperase la visión. No es de extrañar que la ficción de Joyce explorase el mundo interior. Más allá de su familia, era todo cuanto tenía.

Con el tiempo, esta inquebrantable dedicación a su obra consolidó la figura de Joyce como artista más consumado del modernismo, en vez de como mero provocador; nadie habría seguido escribiendo entre tantos sufrimientos sólo para provocar. Pero las provocaciones eran inevitables. Tanto la obra como el autor tenían algo que inspiraba una hostilidad irracional. Un día mientras paseaba por París, justo antes de que se publicase *Ulises*, Joyce se cruzó con un hombre que le espetó (en latín, nada menos): «¡Es usted un escritor abominable!». La bilis no remitió. En 1931, el embajador de Francia en Estados Unidos, el poeta Paul Claudel, denegó una solicitud de ayuda para acabar con el pirateo de *Ulises* y declaró la novela de Joyce «repleta de las más repugnantes blasfemias en las que uno percibe todo el odio de un apóstata, aquejado también por una falta de talento verdaderamente diabólica». Rebecca West lamentaba que «los pasajes excrementicios y sexuales hagan gala de un entusiasmo nada estético» y afirmaba que el indicio más claro de su naturaleza inadecuada era el «borbotón de satisfacción» que obtiene uno al leerlos. Aun así, la escritura de Joyce trastornaba las opiniones de los lectores concienzudos. Aunque West se sentía «abrumada por la furia que me provoca la extraordinaria incompetencia del señor Joyce», estaba no obstante convencida de que se trataba de «un escritor de genio majestuoso».

La furia provocada por *Ulises* fue uno de los elementos que otorgaron majestuosidad a Joyce. Su lucha contra la censura moldeó la recepción pública de la novela e incrementó la devoción expresada por espíritus afines (particularmente aquellos que también se consideraban individuos acosados), pero hizo mucho más que eso. Las batallas legales libradas por *Ulises* —en un juzgado de instrucción de la ciudad de Nueva York en 1921, en un Tribunal Superior de Justicia en 1933 y en un Tribunal de Apelaciones en 1934— convirtieron al abanderado de un movimiento vanguardista en el representante *de facto* del arte en su totalidad, un símbolo de la creatividad en pugna contra las autoridades empeñadas en constreñirla. *Ulises* suprimía todas las barreras del arte. Exigía una libertad artística total en forma, estilo y contenido; libertades literarias tan profundamente políticas como cualquier tipo de manifestación protegida por la Primera Enmienda. Después de todo, cuán genuina puede ser nuestra libertad si nos es arrebatada en cuanto narramos historias sobre lo que somos. Si no podemos editar y leer *Ulises*, ¿qué sentido tiene entonces *cualquier* cosa?

Esta exigencia de una libertad absoluta le valió a Joyce un lugar especial dentro de la comunidad artística, incluso entre aquellos que albergaban opiniones encontradas sobre su obra. Cuando Sylvia Beach redactó en 1927 una protesta oficial contra el pirateo de *Ulises*, 167 escritores de todo el mundo se sumaron a la misma. W. B. Yeats ayudó a Joyce a obtener becas durante la guerra. T. S. Eliot cantó sus alabanzas en el Londres literario. Hemingway ayudó a Sylvia Beach a introducir de contrabando en Estados Unidos ejemplares de la primera edición de *Ulises*. Samuel Beckett escribió al dictado de Joyce cuando éste perdió temporalmente la vista y F. Scott Fitzgerald se ofreció a saltar por una ventana en su honor (el ofrecimiento, afortunadamente, fue rechazado).

Varios mecenas, entre ellos una Rockefeller, ayudaron a Joyce en sus momentos de necesidad. John Quinn le compró varios manuscritos y por lealtad hacia él siguió atado a *The Little Review* y sus desventuras legales largo tiempo después de haber jurado abandonar a su suerte a las editoras. La principal mecenas de Joyce fue Harriet Weaver, una formalísima solterona londinense cuya dedicación a Joyce desconcertó a sus

paisanos tanto como a su devota familia. La señorita Weaver —tal como era conocida por todo el mundo— estuvo subvencionando a Joyce durante los años que éste dedicó a escribir *Ulises* y siguió apoyándolo hasta su fallecimiento. Y Sylvia Beach, tal como Joyce acabaría reconociendo con excesiva demora, consagró los mejores años de su vida al autor y a su novela. Una de las ironías del *Ulises* es que fuese prohibido para proteger las delicadas sensibilidades del público femenino, cuando el libro le debe su existencia a varias mujeres. Fue inspirado en parte por una, sufragado por otra, seriado por dos más y editado por una quinta.

Las once impresiones de *Ulises* realizadas por Sylvia Beach durante los años veinte ayudaron a convertir Shakespeare and Company en un nexo para expatriados de la Generación Perdida. Sólo era cuestión de tiempo que el perdurable atractivo de la novela tentase a las grandes editoriales estadounidenses. En 1931, un ambicioso editor neoyorquino llamado Bennett Cerf, empeñado en publicar un libro arriesgado y notorio que pusiera en el mapa a su joven empresa, Random House, se alió con un idealista abogado llamado Morris Ernst, uno de los fundadores de la Unión Estadounidense por las Libertades Civiles, para defender *Ulises* frente a patricios jueces federales como Learned Hand —que redefinió la jurisprudencia moderna— y John Woolsey —que cambió las leyes sobre la obscenidad—.

Fue necesario que se diese una transformación en todos los aspectos citados —artistas, lectores, mecenas, la industria editorial y las leyes— para convertir el modernismo en algo mayoritario. Las editoriales como Random House vendieron en gran medida el modernismo como una colección de tesoros al alcance de cualquier persona, al margen de su nivel educativo; se suponía que era una forma democrática de culturizarse. Pero la estrategia de marketing para *Ulises* fue un juicio en un tribunal federal. Su accesibilidad quedaba supeditada a su legalidad y ésa fue la impresión del modernismo que se acabó imponiendo: en vez de un pilar de la alta cultura ya finiquitado, la novela de Joyce representaba una lucha por la libertad todavía en curso. Cuando el caso de *Ulises* llegó frente al juez Woolsey en el otoño de 1933, hacía cuatro meses que los nazis habían empezado a quemar libros, motivo por el cual tener *Ulises*

incluso sin haberlo leído no era un gesto caprichoso. En el ominoso clima de los años treinta, la resolución de Woolsey hizo algo más que legalizar un libro. Convirtió la insurgencia cultural en una virtud cívica. La reconversión de *Ulises* de dinamita literaria en «clásico moderno» es la microhistoria de cómo se americanizó el modernismo.

LA HISTORIA DE LA PUBLICACIÓN DE *ULISES* nos recuerda que aquello que hace de la novela de Joyce un libro difícil es también una faceta de lo que lo hace liberador. *Ulises* estableció su predominio sobre convenciones estilísticas y censores gubernamentales por igual; la libertad de la forma era la contrapartida de la libertad de contenido. El modo real en el que las personas hablaban, pensaban y actuaban en el transcurso de un día normal y corriente pasó a ser ingrediente para el arte. Lo cual parece poca cosa hasta que recordamos que redactar una crónica exhaustiva y veraz de nuestras vidas con intención de distribuirla era ilegal. Los novelistas anteriores a Joyce daban por hecho que un velo de decoro separaba el mundo real de sus mundos de ficción. Escribir era aceptar que existían categorías de la experiencia humana que uno nunca podría plasmar. Joyce no dejó nada sin expresar, por lo que, cuando *Ulises* fue finalmente legalizado y publicado en Estados Unidos en 1934, pareció como si el arte no tuviera límites. Pareció como si la dinamita apilada en Shakespeare and Company hubiera hecho saltar por los aires la propia cualidad de lo indescriptible.

La historia de la lucha para publicar *Ulises* nunca se había contado en su totalidad, a pesar de que varios académicos (entre ellos Jackson Bryer, Rachel Potter, David Weir, Carmelo Casado y Marisa Anna Pagnattaro) han examinado algunos de los momentos más señalados y me declaro en deuda con su importante labor. Joseph Kelly, por ejemplo, incluye en *Our Joyce* un iluminador capítulo sobre los juicios a *Ulises*. *James Joyce and Censorship*, de Paul Vanderham, es el único estudio dedicado en su totalidad a la materia, pero está más orientado a la teoría que a la crónica; los acontecimientos que rodearon a *Ulises* y los individuos que les dieron forma quedan en segundo plano frente a la tesis del autor sobre las últimas revisiones del texto realizadas por Joyce y las

estrategias críticas derivadas de las mismas. Varios artículos académicos y capítulos de otros libros examinan el papel de la censura de *Ulises* dentro de contextos más amplios —como la carrera de Joyce, la historia de la obscenidad o el desarrollo del modernismo—, pero la notable historia de la novela en sí misma siempre nos ha llegado ligeramente de refilón.

Cuatro biografías importantes abordan partes de la saga de Joyce contra la censura desde distintas perspectivas. Jane Lidderdale y Mary Nicholson escribieron la biografía definitiva de Harriet Weaver, *Dear Miss Weaver*, que narra su implicación en los problemas de Joyce con la censura en Londres. *Sylvia Beach y la generación perdida*, de Noël Riley Fitch, describe la ardua tarea de Beach para publicar *Ulises* y sus esfuerzos por lidiar con su exigente autor. *The Man from New York*, biografía de John Quinn escrita por B. L. Reid, documenta los problemas legales de Joyce en Nueva York así como los esfuerzos de Quinn por encontrar un editor para su novela. Aunque detalladas, estas biografías aportan una visión necesariamente limitada de la historia de *Ulises*. Quinn y Beach, por ejemplo, intervinieron poco o nada en el segundo proceso judicial, mientras que Weaver apenas tuvo nada que ver con el primero. La intrincada historia de la publicación de la novela acaba diluyéndose incluso en *James Joyce*, la celebrada biografía de Richard Ellmann, que únicamente trata los juicios de pasada; Ellmann le dedica dos páginas al proceso en Nueva York y tan sólo una al juicio federal.

Las disputas que rodearon a *Ulises* estuvieron relacionadas con el auge de la cultura impresa y el moderno poder gubernamental, con la historia de las leyes censoras y el temor generalizado a los radicales, con el contrabando, las sociedades antivicio y las culturas de varias ciudades modernas destacables: Dublín, Trieste, Londres, París, Zúrich y Nueva York. Si queremos apreciar cómo cambia una cultura, debemos examinar la manera en la que los entornos se reimaginan a sí mismos a través de la creación y la recepción de sus obras más perdurables. La biografía de *Ulises* nos aporta un mayor entendimiento de las vidas de todos los libros, de las raíces de nuestra cultura contemporánea y del modernismo y su novelista más debatido.

Existen como poco ocho biografías de Joyce de seriedad variable. La primera se publicó en 1924, cuando el autor contaba cuarenta y dos años; la más reciente es de 2012. Una de las características del genio de Joyce fue su capacidad para plegar sus penurias en elaborados diseños; sin embargo, nueve décadas de biografías no han conseguido plasmar hasta qué grado se vio inspirado por la adversidad (y la persecución); probablemente no fuese una coincidencia que la idea para *Ulises* se le ocurriese inmediatamente después de haber recibido la carta en la que Grant Richards rechazaba *Dublineses*. Joyce escribió *Ulises* a través de una guerra mundial, problemas económicos, la amenaza de la censura y aflicciones recurrentes. Una vida de dolor moldeó la novela que Joyce definió como «la epopeya del cuerpo humano» y la naturaleza de dicho dolor nunca ha sido plenamente explorada.

Este libro es el resultado de años de investigación relacionada con cientos de libros, artículos y crónicas periodísticas. Incorpora material inédito procedente de veinticinco archivos alojados en diecisiete instituciones distintas de ciudades como Londres, Nueva York y Milwaukee. Los archivos contienen un verdadero tesoro de manuscritos, expedientes, memorias jamás publicadas, informes oficiales e incontables cartas. Varios documentos, fotografías y películas caseras de la familia de John Woolsey revelan una cara del juez que jamás habíamos contemplado con anterioridad, y su biblioteca en Petersham, Massachusetts, se ha mantenido prácticamente intacta desde 1933.

La biografía de *Ulises* abarca más que la historia de un genio desafiante. La persistencia y el sacrificio de Joyce, su talento y su concienzuda obra, inspiraron la devoción de quienes le rodeaban, una devoción de la que, a su vez, él estaba desesperadamente necesitado; hasta la empresa más individualista requiere de una comunidad. De todas las personas que hicieron posible *Ulises*, la más importante fue Nora Barnacle, la mujer que huyó de Irlanda con Joyce cuando éste decidió convertirse en artista; la mujer cuyas cartas inspiraron algunos de sus más bellos y obscenos pasajes; la mujer cuya primera velada con Joyce —en 1904— planea sobre todo cuanto acontece en *Ulises*. La historia que rodea a la novela nos demuestra las cotas que llegó a alcanzar el modernismo

partiendo de los registros más primarios del cuerpo y la mente. Nos demuestra de qué manera las obras de arte dedicadas a los extremos de la experiencia —el éxtasis y el dolor— dejaron de ser contrabando para convertirse en canon. Es la instantánea de una revolución cultural.

Las batallas por *Ulises* no pusieron fin a la censura literaria. No trajeron consigo una era de libertad absoluta ni de estética vanguardista. Pero sí nos obligaron a reconocer que la belleza es más profunda que el placer y que el arte es mayor que la belleza. La biografía de *Ulises* nos retrotrae a una época en la que los novelistas ponían a prueba los límites de la ley y las novelas se consideraban lo suficientemente peligrosas como para acabar en la hoguera. Si actualmente no nos preocupa que nuestras palabras puedan ser prohibidas es gracias en parte a todo lo ocurrido con *Ulises*. La libertad obtenida por ella informa algo más que nuestra idea del arte. Informa la manera en que lo creamos.