

JAMES JOYCE: EL EXILIO COMO SUSTENTO NARRATIVO

Juan Ignacio Oliva Cruz
Universidad de La Laguna

Abstract

James Joyce's vital attitude, his self-imposed exile and egocentric posture, is viewed in the paper as correlate of his way of writing, in which words, motifs, location, time and action are centrifugal forces to the very stream of narrative process. Exile as a subject matter is studied both literally and metaphorically in his biography and work, and also is his specific experiments with language.

A brief perspective of Joyce's importance to postmodernist authors is also offered at the end of the essay.

Se ha dicho tanto sobre la obra de Joyce que parece osado ahora intentar añadir un granito de arena al colosal almacén de crítica literaria que se cimienta sobre su compleja e inmensa locura creadora. Así es, este "irlandés errante" vivió sus casi sesenta años de historia entregado a la tarea de reescribir, reeducar el pasado y transformar el futuro de la literatura mundial a través de la no sujeción, de la rebeldía al dogma, a lo canónico. A caballo entre dos siglos (1882-1941), desde la angustia finisecular y la tremenda inestabilidad política europea y de su propio país ("Alas, poor Parnell!"¹), sin comprometerse activamente con nadie sino consigo mismo y su pluma, consiguió más en su terreno que las vanguardias más radicales y perecedoras, y fue surrealista, futurista e incluso dadaísta sin saberlo, por medio de una técnica imitativa fascinante, nada automática sino al contrario, bien elaborada, pero al fin inclusiva y totalizadora de la realidad que nos circunda. Sin ser un autor político, se decantó a favor del hombre como individuo y en contra del Estado y la Sociedad como colectivos manejables e insensibles; siendo un elitista, un iniciado, un artífice amado por los dioses y envidiado por los hombres, trató en esa enciclopedia sobre Homero que es *Ulysses*, del más común de los mortales y lo emparentó

con los héroes. Reunió el micro y el macrocosmos, la literatura y la vida, el ascetismo y la carne, la ironía y la afectividad, en un torrente de casi mil páginas, un “monstruo” —como él mismo lo definiera en sus cartas a Italo Svevo ²197 que agrupaba con gula todas las posibles formas de escritura que el hombre había inventado hasta el momento, y las que le quedaba por descubrir, y, como admiten tantos críticos ³, creó y destruyó una nueva novela, de forma que los escritores posteriores a él (véase Beckett y *The Unnamable*, por ejemplo ⁴) se sintieron más que nunca incapaces de evitar *the anxiety of influence*, la regresión infinita, la sensación de repetición de los universales del arte.

Y toda esta fuerza demoledora de un hombre solo, con problemas en la vista, pulcro, delgado, despistado, sólo él y su *hobbyhorse*: un acuario del dos de febrero en el inicio de la “era de acuario”, el altruismo en lo egocéntrico (*The Portrait of the Artist as a Young Man* publicado en *The Egoist* ⁵), el desmoronamiento del “yo” romántico en el siglo de la soledad y el desasosiego.

Tenía que ser un hombre que escribiera lejos de su espacio natal el que pudiera enfrentarse con la realidad fuera de la realidad, desde un lugar más allá, y crear así, la metáfora autorial más moderna que ha conocido la literatura, la de la ausencia del narrador en la narración, de Dios en el paraíso, del hombre en su contexto. Cuando se ven las cosas desde la perspectiva alada de Dédalo, la cotidianidad se transforma en “epifanía”, en descubrimiento sublime, en anagnórisis, y la “parálisis” que produce la rutina, que asola a los hombres y los hace grises y los mata, se evita desde la mirada aérea, es decir, desde la “otra mirada”, la que no permite que los objetos desaparezcan, pues “el hábito devora los objetos”, como dicen los Formalistas Rusos ⁶. Es un exilio autoimpuesto, un primer exilio biográfico, que lleva a Joyce circularmente a París, a Zurich, a Pola, a Trieste, a Roma, y nuevamente a Trieste, a París y a Zurich, siempre intentando sobrevivir, ganarse la vida, y huyendo de aquellas circunstancias penosas que lo hicieran comprometerse con la realidad: la guerra, la vida en última instancia, a la que no se puede vencer. Casado con Nora Barnacle y con dos hijos que alimentar, miembro de una familia numerosa y un padre despilfarrador, con fijación por la madre que muere de cáncer prematuramente, Joyce es el sosias de sus personajes, Stephen Dedalus, Leopold Bloom,... y su obra es una variación de su desarrollo en el tiempo y hacia la desintegración, pues está unida a su creador como un cordón umbilical que no se ha roto ni ulcerado ⁷.

De este modo *Stephen Hero* no es sino la primera escritura del *Portrait*, y *Dubliners* comienza (en “The Sisters”) con la historia de un niño al que la muerte del Padre Flynn (por parálisis y demencia, como es natural) asusta y que debe exorcizar, y termina (en “The Dead”) con un relato de vejez y conocimiento supremo, una epifanía sobre la experiencia del hombre adulto de la muerte y su máximo estado de parálisis. En este sentido, *Dubliners* presenta una deceleración narrativa por medio del aumento de la cantidad de descripción, que culmina en “The Dead” ⁸. De la misma manera, *Ulysses* retoma al Stephen adolescente y continúa cronológicamente con su biografía, trayéndolo de la promesa creadora del *Portrait* al hastío y el agotamiento en una sociedad que marchita los impulsos (véase “Eveline” en *Du-*

bliners); y *Exiles* es la historia de un adulterio y una amistad entre dos hombres, que se consumará en *Ulysses* con Molly/Penélope Bloom, Stephen/Telémaco y Ulyses/Leopold; y, por fin, el sueño (el flujo de la conciencia de Molly a dos velas, con que culmina *Ulysses*) nos llevará en última instancia a la desintegración de las estructuras lingüísticas y literarias en *Finnegans Wake*: el sueño y la muerte íntimamente relacionados (“the big sleep”).

Está claro, pues, que la ingente obra de Joyce es unitaria y que no proviene de la nada, sino de la recolección y transformación de su biografía, el exilio voluntario de lo particular por lo ejemplar, lo documental por lo anecdótico, y una vez más, *in absentia*, sin tener en cuenta el narcisismo proclive a la separación del “yo” de los “demás”, y el *détachement* elitista postromántico. Es la época del naturalismo, Flaubert, Zola, y existe en el aire un afán por evitar el sentimentalismo y la huida eufemística de las cosas como son, que conduce a contar acontecimientos descarnados y provocar la toma de conciencia del lector, al que se le exige pragmatismo y amplias miras. Joyce tendrá problemas para publicar *Dubliners* en la pacata Inglaterra postvictoriana, y *Ulysses* en la que parecía más aperturista sociedad norteamericana, pero lo consigue, una vez que el tiempo transcurre hacia los alegres años veinte, tras la primera guerra mundial.

El escritor, sin embargo, mantiene su postura de voluntario exilio, de mirar Dublín desde otro ángulo para así poder retratarlo, y con Dublín, retratar también la historia de la humanidad, desde el microcosmos de una sociedad simbólica, que refleja el macrocosmos de las relaciones humanas universales. Y es en sus escritos donde encontramos precisamente la misma metáfora que ahora nos ocupa, como si entrásemos en un caleidoscopio que parte del hombre y llega hasta su obra, y la desmenuza hasta las palabras y los signos. El exilio vamos a encontrarlo también como postura intrínseca de sus personajes, como *leitmotif* de unas historias que contraponen la *stasis* al movimiento, la muerte a la vida, el fluir a la parálisis. Y que técnicamente van desde la sujeción hasta la máxima liberación posible, la desintegración de los núcleos narrativos. Si Ortega hablaba de que el arte del siglo XX avanzaba hacia la destrucción por su automatismo y deshumanización, Joyce proclama algo bien distinto; a saber, que desde la mayor lejanía y no-compromiso del autor en su novela, del protagonista en su historia, podemos conseguir la esencia misma de las cosas y con ella el entendimiento no connotativo, el expresionismo como valedor de una sabiduría inmanente ⁹.

Para conseguirlo hemos de recurrir a la parodia, en primer término, al pastiche múltiple del conocimiento literario e histórico en última instancia. Necesitamos una Odisea ausente para cimentar en ella un relato en el que no pasa nada, sólo lo cotidiano. Y necesitamos un simbolismo de los nombres (véase Dedalus) para no describir al personaje, sino simplemente “echarlo a andar” por su sendero de aprendizaje que es el tiempo vital. Ya se ha señalado que *Dubliners* presenta un primer esbozo de “uliseida” en su estructura, pues empieza con un niño sin padre y acaba con un regreso al antiguo hogar, al “arte muerto”, un *nostos* muy particular. Incluso, como señala Hayman ¹⁰, *Ulysses* es el último de los relatos dublineses (engrosa-

do hasta el máximo por una extraña enfermedad metabólica cancerígena que lo afectó en su etapa de crecimiento), y *Stephen Hero* y *The Portrait* son el prólogo a la “Telemaquíada” del *Ulysses*, pues todo forma parte del río de la vida (ese flujo que va a dar a la mar, que es el morir, o si se quiere, con resonancia clásica, que va a parar al olvido, al Leteo, después de cruzar su Laguna Estigia); en fin, del río Liffey al “Anna Livia Plurabelle” de *Finnegans Wake*.

El simbolismo del agua es el que mejor nos puede clarificar un sistema compositivo que deja fuera lo superfluo, lo literal, y ahonda en el flujo de la conciencia desde el más primitivo Asociacionismo Lockiano, que provocó un *Tristram Shandy*, allá en el siglo dieciocho. Las historias de Stephen y Leopold Bloom (el alma y el cuerpo, Don Quijote y Sancho, Hamlet y Shakespeare, Fausto y Falstaff...) corren como líneas *quasi* paralelas, ausentes la una de la otra y a lo largo del tiempo y las circunstancias (el funeral, el nacimiento —la muerte y la vida con que empieza y termina *Ulysses*—, el periódico, el bar, los amigos, el tiempo que pasa). Lo esencial es el proceso de devenir, no la historia, ni los personajes, ni el narrador que se inmiscuye levemente entre ellos y selecciona —éste es su único poder— entre los hechos que efectivamente ocurren. Los dos son antihéroes en la “frontera” del relato, imbuidos de esas fuerzas centrífugas que los empujan y que conseguirán unirlos un momento de debilidad a la hora de las brujas (el *walpurgnacht* de Goethe), cuando se den cuenta de que son como padre e hijo —el padre que Stephen necesita y el hijo muerto de Bloom—, o, aún más, como dos partes de una misma entidad. Lo que parecía ser el inicio de una verdadera comunidad espiritual se trunca, y Stephen no se queda en casa de Bloom, tras haberlo éste invitado. Los dos personajes habían perdido o dejado olvidadas las llaves de sus casas y vagabundeaban por las calles; podían, pues, haberse consolado mutuamente, pero los momentos de epifanía no deben durar y este clímax narrativo se evita nuevamente a través de la forma escogida por el autor —la que proclamaba abiertamente que era su favorita: la forma de preguntas y respuestas, el catecismo de la confesión jesuítica que es otra forma de psicoanálisis (véase las declaraciones de Joyce en contra del análisis freudiano en sus relaciones epistolares con Svevo en Trieste ¹¹). El escritor evita toda ternura o toma de postura a través de la máxima objetividad y el lenguaje matemático, exagerado, irónico y cómplice con el lector. Sin embargo, sí se utiliza el simbolismo de la comunicación sin palabras, el verdadero punto en que aquellas dos líneas, aquellos dos hálitos vitales, se entrecruzan: cuando orinan en la calle antes de despedirse para no volverse a encontrar. Hay en Joyce una utilización abundante de fluidos vitales: menstruación, micción, líquido amniótico, masturbación; son la manifestación líquida del cuerpo humano, la más clara alusión a nuestro nacimiento en el agua (y a nuestra “muerte por agua”, como dijera Eliot). Son la prueba indiscutible de nuestra conexión con la naturaleza y una alusión a la teoría darwiniana del origen único de las especies en el mar. Recuérdense las alusiones a los elementos: el aire y el mar, en la comunión epifánica de Stephen Dedalus con la niña-pájaro en la playa del capítulo cuarto del *Portrait*, que tiene su paralelo en su contemplación matutina en *Ulysses*; o la cruel comparación con “Nausícaa”, que acaba con Bloom

masturbándose al lado del mar, tras la visión fetichista de la “coja” Gerty y sus prendas íntimas, y las simbólicas “palabras en la arena” que escribe Bloom al borde del sueño post-orgásmico (cotéjese asimismo con las “olas” de Woolf o la naturaleza de D.H. Lawrence).

A través del líquido elemento, por tanto, podemos encontrar el empuje necesario para huir del centro de las fuerzas, del imán que nos empuja a quedarnos en los sitios. En este sentido, Joyce actúa como un escritor centrífugo que termina en la irrealidad y la fantasía entrópica del sueño liberador (*Finnegans*), desde “Eveline” (*Dubliners*), por ejemplo, que es como una polilla volando inevitablemente en la luz mortecina de la bombilla-Dublín, intentando encontrar las fuerzas para evitar su calor reconfortante, su seguridad asesina sin conseguirlo; y barriendo todos los días el polvo que se cuele por todas partes, sin saberse cómo, y que, a lo mejor, no es sino el polvo bíblico de que estamos hechos y que soltamos todos los mortales al erosionarnos lentamente. La tierra y el mar, el ciudadano y el navegante, se contagian del mismo símbolo: la rutina contrapuesta a la aventura; el decoro, la *mos*, frente al impulso.

En la técnica narrativa, para finalizar, nos encontramos con el mismo impulso hacia el desorden y la ausencia, desde los patrones lingüísticos determinados hasta la liberación del sistema mental, de los campos semánticos y las estructuras morfosintácticas y fonológicas. La tarea de Joyce será la de crear un nuevo lenguaje que se basa en los idiomas europeos y orientales, sincrónica y diacrónicamente, es decir, en la historia de la lengua y la cultura universal, en los juegos de palabras y las asociaciones de todo tipo que una palabra, concebida como núcleo connotativo abierto, como si fuera una unidad sintáctica completa, puede ofrecernos ¹². *Finnegans Wake* es muy difícil de leer y de comprender en su totalidad, precisamente por esto, porque se libera incluso del lector y fluye por sí solo, experimentando con su propio flujo, exiliando aún más al escritor de su propia obra como relato, acabando con los límites lógicos y las unidades clásicas de registro, tiempo, persona, acción y lugar, y destruyendo, por último, el propio texto. No hay motivos narrativos concretos ni programa temático definido, no son necesarios; lo que importa es que el río del lenguaje se desborda porque las presas que lo sujetaban se han resquebrajado por viejas y caducas, y la mente hiper-trabajadora discurre quasi automáticamente de una forma surrealista pero autoconsciente de su especificidad y de su genialidad.

Después de Joyce, la segunda guerra mundial, el realismo de la posguerra (a lo Waugh o Forster), los “angry young men”, la crítica social, y ya en los sesenta, el resurgir tímido y en nada parecido al cataclismo joyceano de una novela experimentadora, acuñada como “problemática” por Lodge ¹³: Doris Lessing y *The Golden Notebook*, Angus Wilson y *No Laughing Matter* o John Fowles y la tan citada *The French Lieutenant's Woman*. Es la apertura a un tipo de novela que se torna metafictional y comenta sobre el propio proceso de narrar dentro de la obra en sí; una novela que vuelve a tener sus dudas sobre la tradicional e ingenua forma de narrar —que no tiene en cuenta la traición que supone escoger el material, o los pirandellianos personajes en busca de autor, la tiranía autoimpuesta de una omnisciencia

naïve—, y que abre tímidamente sus puertas a la parodia cada vez más destructiva a lo Beckett, Lowry o Durrell (autores que enlazan estas tendencias). Pero progresivamente vamos a ver cómo esta manera mimética autoconsciente va adquiriendo complejidad y de nuevo los materiales se tornan problemáticos: los antihéroes de Salman Rushdie, héroes fronterizos al margen de la historia, en *Midnight's Children* y *Shame* (y nos atrevemos a decir que Rushdie ha leído a Joyce, que hay bastante del *Ulysses* en la obra rushdiana: el tono irónico, la ruptura de los registros lingüísticos, la idea de la novela totalizadora...); o, en Fowles, el concepto de la “variación” paródica de sus novelas, desde *The Magus* hasta *A Maggot*, y la unitariedad de sus procesos creativos, la idea de “épater la bourgeoisie”, el uso de géneros subliterarios; o la técnica de las “cajas chinas” en D.M. Thomas y *The Russian Quartet*; o el resurgir de la novela “gótica” y Angela Carter o Ian McEwan.

Todo este “post-modernismo” vuelve a dejar abiertos y a multiplicar los finales posibles de una novela. ¿Qué falta entonces para retomar el camino joyceano? Mucho: la experimentación con el lenguaje mismo, las fronteras entre lo posible y lo imposible están todavía muy lejos de superarse (hay una “crisis del realismo”, como señala Hidalgo ¹⁴, pero no ha desaparecido éste); falta ese enciclopedismo paródico decimonónico —a lo Victor Hugo. Y, sobre todo, hemos de establecer una cuestión estética crucial: mientras los autores postmodernistas tienden hacia el “yo” y lo arbitrario, a un concepto de novela íntimamente romántico y narcisista en última instancia, en la producción de Joyce, en cambio, se observa la frialdad del individualismo joyceano, su disección descarnada de la realidad como evasión del mundo, la enfermedad del lenguaje pasado por el tamiz deformante de la elección, y la ausencia de líneas narrativas con fuerza suficiente. Usando un símbolo musical pasamos de la melodía tonal a la disonancia dodecafónica, pues no olvidemos que Debussy y el impresionismo mueren hacia 1918, y que en los primeros años de la década de los veinte Schönberg publica su manual de armonía dodecafónica.

Es decir, al perderse el centro del núcleo molecular que suponían las reglas miméticas realistas se produce una “explosión atómica” que es la obra de Joyce (antes que las bombas reales devastasen dos ciudades japonesas), como una primera —y única por peligrosa— *Enola Gay* de la literatura. Es el vacío, el exilio como centro absoluto, como Dios, como espectro o *ghost*, como neuma o hálito insuflado: es la creación como energía que no destruye sino que, en última instancia, transforma.

Notas

¹ Cfr. los comentarios sobre este famoso político irlandés en la obra de Joyce. Parnell es una muestra más del mito de Irlanda como un animal (una cerda saturniana) que devora sus propios hijos.

² Italo Svevo, *Escritos sobre Joyce*, ed. de Giancarlo Mazzacurati, Península, Barcelona, 1990.

³ Entre otros, W. Y. Tindall (*A Reader's Guide to James Joyce*, Noonday Press, 1959), Arnold Goldman (*The Joyce Paradox: Form and Freedom in his Fiction*, Northwestern U.P., 1963), Colin McCabe (*Joyce and the Revolution of the Word*, Macmillan, 1978), o Cándido Pérez Gállego (*James Joyce o la revolución de la novela*, Espiral, 1987).

⁴ Véase el reciente artículo de M. Valdez Moses, "The Sadly Rejoycing Slave: Beckett, Joyce, and Destructive Parody", *Modern Fiction Studies*, 31/4, 1985.

⁵ Antes llamada *The New Free Woman*, fue una revista muy importante para Joyce porque en ella conoció a Harriett Weaver, la que iba a actuar como su mecenas desde entonces.

⁶ Específicamente Victor Sklovski, y haciendo referencia al concepto de "Desfamiliarización".

⁷ Véase, entre otras, la clásica biografía de Richard Ellmann: *James Joyce*, Oxford U.P., 1959.

⁸ Cfr. J. A. Álvarez Amorós, *En torno al discurso narrativo de Dubliners*, U. Alicante, 1987; o C.P. Baker, "The Dead art of 'The Dead'", *English Studies*, 63/6, 1982.

⁹ Véase Bernard Benstock, "The Gnomonics of *Dubliners*", *Modern Fiction Studies*, 34/4, 1988, pp. 519-39. Un artículo especialmente relevante para comprender la circularidad y el concepto de ausencia, evasión y "ghost" en Joyce.

¹⁰ David Hayman, *Guía del Ulises*, Espiral, 1979.

¹¹ Op. cit., pp. 53-87.

¹² En este sentido, la técnica joyceana en *Finnegans* actúa de forma centrífuga y centrípeta, al actuar el sintagma como núcleo atómico en desintegración, y al contrario, al atraer hacia sí todo lo que el conocimiento del mundo y el lenguaje suscita.

¹³ Lodge, *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*. Routledge, London, 1971.

¹⁴ Pilar Hidalgo, *La crisis del realismo en la novela inglesa contemporánea*, U. Málaga, 1987.