

Joyce y compañía

Tim Parks

Gordon Bowker

James Joyce: A Biography

Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2012 608 pp. £14,99

¿Qué opciones te restan si anhelas pertenecer a tu lugar de origen, y ser de hecho una de sus figuras descolantes, al tiempo que te sientes, sin embargo, amenazado y disminuido por ello? Una respuesta podría ser marcharte muy lejos, al tiempo que recuerdas constantemente a aquellas personas de tu existencia que dejaste atrás, tus ambiciones, el hecho de que tú sigues siendo uno de ellos. Pero, ¿cómo puede hacerse algo así?

Quizá podrías escribir sobre ese lugar de una manera crítica, retratándolo como un entorno con unas limitaciones asfixiantes, como una muerte espiritual incluso, un lugar que cualquier intelectual sensible habría de abandonar, pero escribir también con una insistencia, con una atención apasionada por el detalle, con una capacidad de transformar lo sórdido en lo lírico a fin de crear una atmósfera de intenso apego y nostalgia. Podrías también retratar a todas las personas que conociste allí de un modo absolutamente reconocible y, en su mayor parte, negativo, de tal modo que los viejos amigos y enemigos se mantengan constante y ávidamente atentos a todo aquello que escribas.

Podrías también decantarte por lo que se llamaría un exilio, dado que la palabra sugiere agravio y una tarea inacabada, un compañero leal para representar todo aquello que resulta más complaciente y atractivo en el lugar que has abandonado; esto perpetuará una sensación de pertenencia durante la ausencia sin que ello resulte amenazador. Podría incluso permitir que te conviertas en el centro de una pequeña comunidad propia; candidatos adecuados para este papel serían un hermano menor que te admira, y una esposa joven y cariñosa cuyos humildes orígenes sociales y una limitada educación garanticen que ella estará siempre en deuda contigo, al margen de cómo te comportes.

De manera consciente o inconsciente, esta fue la estrategia de James Joyce en relación con Dublín, con Irlanda. Desde los veintidós años hasta su muerte a los cincuenta y ocho vivió en el Imperio Austrohúngaro, Italia, Suiza y Francia, pero su atención creadora se mantuvo centrada en el Dublín en que se crió. Aunque hablaba los idiomas de sus lugares de adopción, no se convirtió en parte de esos países, ni escribió sobre ellos, ni ligó su destino a ellos. En unos tiempos de revueltas políticas, huyó, aunque nunca regresó a casa. De lo que se trataba era de pertenecer y no pertenecer a Irlanda.

Surgen dos preguntas: ¿por qué el joven Joyce desarrolló estas necesidades contrapuestas y qué papel desempeñó la consiguiente tensión en sus logros como

escritor? Gordon Bowker nunca formula estas preguntas ni comenta sus intenciones como biógrafo literario. Su relato avanza de un modo lineal y la mayoría de los capítulos cubren un período de uno o dos años. En todo momento, los detalles aplastan la reflexión, mientras que la conexión entre vida y obra queda reducida a un catálogo de correspondencias: se nos dice qué persona real confirió a qué personaje ficticio este o aquel atributo físico, o nombre, u ocupación, o dirección. Los lectores familiarizados con la biografía de Richard Ellmann, de 1959, se sentirán decepcionados.

Nacido en 1882, James Augustine Aloysius Joyce fue el primer hijo que sobrevivió de la pareja formada por John y Mary Joyce, a cuya reciente boda se habían opuesto fieramente los padres de ambos. Su primer bebé, que llevaba el nombre de su padre, había muerto con apenas dos meses. El primer hijo sano supuso una afirmación crucial para el matrimonio y, aunque trece partos posteriores se traducirían en nueve hijos más, James fue siempre el preferido de su padre y siempre le hicieron creer que estaba predestinado para la grandeza. Cuando, a los nueve años, escribió un poema sobre la traición y la caída de Parnell, John Joyce, un ávido defensor del republicanismo, y de Parnell en particular, hizo circular docenas de copias entre sus amigos.

Ser elegido para la gloria significará cosas diferentes dependiendo de la personalidad de la persona que realiza la elección. La mejor forma de describir a John Joyce, que fue con mucho la influencia formativa más importante en la vida de James, es como un hombre cuyo descenso en el alcoholismo y la pobreza durante la adolescencia de James no podía sino despertar la atención –horrorizada– de todos cuantos estaban a su alrededor. Cantante y narrador de talento, gran bebedor y persona sociable, John pasaba incontables horas en los pubs de Dublín gastándose en bebida una herencia considerable (la familia había sido dueña de un buen número de propiedades en Cork) y desdeñando sus obligaciones en los diversos departamentos gubernamentales que lo contrataban e, invariablemente, lo despedían. Era muy conocido, muy querido y, con él, cualquier tipo de ayuda era imposible. La impresión que se saca de él a partir de las biografías y de las descripciones que Joyce hace de Simon Dedalus, el personaje basado en su padre del *Retrato del artista adolescente*, es la de un patriarca que constituye una presencia tan dominante, magnética y jactanciosa que resulta difícil imaginar a un hijo encontrando espacio a su lado. Nunca estuvo claro qué podría comportar tener éxito cerca de John Joyce y para John Joyce.

James pasó su infancia en dos entornos fuertemente contrastantes: internados católicos jerárquicos y rígidamente organizados, y una familia turbulenta que se veía obligada a mudarse cada vez con mayor frecuencia, ya que John se enorgullecía de engañar a los caseros esfumándose sin pagar el alquiler. Con diez hijos, esto debía de resultar algo complicado. Mientras que el segundo hijo, Stanislaus, condenaría finalmente a su padre y no volvería a tener ninguna relación con él, James jamás lo hizo, quizá porque acabaría por compartir muchas de las costumbres de John Joyce: gastar más de la cuenta, beber e irse de juerga, mudanzas frecuentes a expensas de los caseros y, en términos más generales, una terca obstinación en negar aquello que la mayoría de nosotros vemos como los términos normales de la realidad. Cuando John murió en 1931, James dijo que, aunque siempre se había mostrado leal a él, se trataba también de «la persona más idiota que he conocido nunca».

Escrita y reescrita entre 1907 y 1914, *Retrato del artista adolescente* muestra al álder

ego del autor formándose en torno a problemas de posicionamiento: ¿dónde se sitúa él en relación con todo lo demás? Ocupa el centro del escenario en la historia que le cuenta su padre en las primeras frases del libro, pero luego se esconde debajo de la mesa cuando su madre y su tía le exigen disculpas y conformidad. Aterrorizado en el colegio, se detiene en «el borde de su línea» en el campo de rugby, se sienta cabizbajo durante las clases, fingiendo participación para evitar el castigo. Una sensación constante de vulnerabilidad de resultados de su fragilidad física y sus problemas de vista le hace cultivar un espacio mental en el que se centra en el uso que hacen del idioma sus compañeros, alimentándose de él al tiempo que se mantiene alejado. Pero la debilidad y el retraimiento invitan a los enemigos: un chico lo tira de un empujón en una zanja, pilla un resfriado. Finalmente encontramos el único lugar del colegio en que Stephen es feliz: la enfermería. Aquí sueña con su propia muerte, el remordimiento de los enemigos que le hacen daño, el pesar de sus padres. Ahora el lenguaje embellece y consuela: «¡Qué hermoso y triste que era! Qué hermosas eran las palabras [...]». Más tarde compara su propia muerte imaginada con la de Parnell: ha sido utilizado y aislado a traición, como lo había sido Parnell; al igual que Parnell, él moriría y esto lo situaría en el centro de atención de todo el mundo. Ya sea el *Retrato* realidad o ficción, se establece un modelo de comportamiento que encuentra amplia confirmación en la biografía: la vulnerabilidad provoca la indiferencia por medio de un proceso de concentración en la mecánica más que en el contenido del lenguaje, y posteriormente una manipulación poética del lenguaje brinda consuelo y una sensación de pertenencia en la distancia.

En su adolescencia, Joyce encontró un modo fácil de pertenencia: la devoción religiosa. Fue también una manera de diferenciarse: llevó su devoción hasta el límite, escribiendo poemas religiosos y acariciando la idea de dedicarse al sacerdocio, algo que le habría gustado a su madre. Se ha hablado mucho de los vaivenes del adolescente Joyce entre extremos de conducta religiosa y profana, pasando de los burdeles y las borracheras a sesiones maratonianas con el rosario; pero no hay nada que sugiera un dilema religioso profundamente sentido o una intensa sensación de culpa. El «remordimiento de conciencia» no parece haber supuesto para Joyce otra cosa que la preocupación de que sus pecados pudieran impedirle que pensarán bien de él, o que él pensara bien de sí mismo. Lo cierto es el que él pasó más bien a formar parte de diferentes grupos sociales y dominó el idioma que hablaban, forzando su comportamiento hasta el límite para alcanzar distinción antes de seguir adelante. Después de rechazar la religión al final de su adolescencia y de negarse en 1903 a obedecer a su madre moribunda y tomar la comunión, siguió frecuentando, sin embargo, la iglesia, haciéndose notar ahora precisamente por no comulgar.

El truco de estar simultáneamente dentro y fuera del grupo se manifiesta especialmente en su actitud hacia el canto. Como compartía el talento de su padre, a Joyce le encantaba actuar, preferiblemente solo, y siempre pensó en el canto, y en la escritura, como actividades competitivas. Vivía inmerso en la música como buen irlandés que era, pero de un modo que no requería ni interacción ni sumisión. Aquí, en palabras del diarista Joseph Holloway, tenemos a Joyce, con veintidós años, ocupando el centro del escenario para cantar antes de retirarse a su propio y especial espacio:

El Sr. J. Joyce, un (tipo misterioso de) joven raramente distante y silencioso, con grandes ojos extraños y penetrantes, que ensombrecía con frecuencia con su mano y

una expresión ausente y medio vergonzosa, cantó algunas delicadas y viejas baladas de la manera más artística y agradable, algunas de ellas acompañándose él mismo. Cuando canta, balancea la cabeza de un lado a otro para añadir emoción a su interpretación. Después se sentó en un rincón y nos miró sucesivamente a todos de una manera incómoda desde debajo de su frente y dijo poco o nada en toda la noche.

Que el adolescente Joyce había absorbido las expectativas de su padre y los elogios de sus profesores jesuitas es algo que resulta evidente en la precocidad y la confianza en sí mismo que irradian sus primeras obras. Escrita en 1900, a los dieciocho años, una obra titulada *A Brilliant Career (Una carrera brillante)* llevaba la siguiente dedicatoria:

A

mi propia alma

dedico el primer

y auténtico fruto de mi

vida

En 1902, a punto de partir a su primer viaje a París, James le dijo a Stanislaus que, en caso de que muriera durante el viaje, sus «epifanías» poéticas y en prosa habían de ser enviadas a todas las grandes bibliotecas del mundo, incluida la vaticana. Joyce tampoco dudó, mientras sus padres se peleaban y la familia se hundía en la pobreza, en contactar con grandes figuras del mundo literario: Ibsen, George Russell, W. B. Yeats y Lady Gregory, entre otros. Pero, al tiempo que hacía estos contactos, el joven coqueteaba con el rechazo; una larga carta enviada a Ibsen con motivo de su septuagésimo tercer cumpleaños se cierra con la idea de que el gran dramaturgo había «únicamente abierto el camino» y que había una «ilustración más elevada y sagrada... más adelante». Se entendía implícitamente que el propio Joyce sería el portador de esa ilustración. Tras haber concertado una entrevista con Yeats, pasó la mayor parte de la conversación criticándolo, y diciéndole al irse: «Le he conocido demasiado tarde. Es usted demasiado viejo». Esta era siempre la manera que tenía Joyce de que los demás comprendieran que él era más importante.

La costumbre de obligarse a situarse en primer plano, al tiempo que invitaba simultáneamente a la exclusión, asomaría también en su escritura. Ninguna de las principales publicaciones de Joyce -*Dublineses*, *Retrato del artista adolescente*, *Ulises*, *Finnegans Wake*- estaba terminada antes de que él las ofreciera a los editores. Todas ellas contenían capítulos, o secciones, publicadas en estadios iniciales de su gestación, y todas le granjearon problemas con los editores o los censores, bien por su estilo vanguardista, bien por su contenido supuestamente obsceno. La respuesta de Joyce no fue nunca dar marcha atrás, sino más bien subir las apuestas y llevar la ofensa hasta el límite. Ha sido muy ensalzada por esta integridad, pero las biografías sugieren que la costumbre de una provocación exasperada era algo habitual en todas sus relaciones, incluidas las que mantenía con su mujer, Nora, y con Stanislaus, su hermano preferido.

¿Se fue Joyce de Irlanda, como sostienen el *Retrato* y la consiguiente leyenda, porque necesitaba irse al extranjero a desarrollar su escritura y huir de las exigencias enfrentadas del catolicismo y el republicanismo? «Vivir en Irlanda había perdido todo sentido para Joyce», escribe Bowker en términos un tanto pomposos. A sus veintidós años ya había completado un volumen de poemas, publicado dos de las historias que aparecerían en *Dublineses* y estaba haciendo progresos con su novela *Stephen Hero*, con los entusiastas pero atentos comentarios críticos de Stanislaus. También había publicado recensiones y estaba provocando rabia y admiración con sus sátiras despiadadas de los literatos dublineses. Resulta difícil imaginar, por tanto, que vivir en Irlanda no significara nada para Joyce. Si se lee completa la secuencia de acontecimientos previos a su partida, está claro que Nora desempeñó un papel crucial.

La madre de Joyce murió en 1903, privando a la familia de su principal elemento de estabilidad. El verano siguiente, James conoció a Nora Barnacle. Hasta entonces sus experiencias sexuales se habían limitado fundamentalmente a prostitutas, que tienen la ventaja de que no te traicionan, ni critican tus ideas ni te hacen esperar mucho tiempo para sentirte satisfecho. Pero, en marzo de 1904, una infección venérea le obligó a andarse con más cuidado. Entonces Joyce conoció a una muchacha atractiva, sin educación y sexualmente complaciente que había huido de un padre severo en Galway y se encontraba sola y desprotegida en Dublín, donde trabajaba como doncella en un hotel. Fue amor a primera vista, pero Joyce se avergonzaba también de su escasamente cultivada novia para presentarla a sus amigos intelectuales de clase media o a un padre que abrigaba unas aspiraciones muy diferentes para él. Estar con Nora en Irlanda habría supuesto un enfrentamiento con su padre y habría perjudicado gravemente su imagen; pero, ¿cuánto tiempo iba a seguir siendo fiel una joven si su hombre seguía tratándola como una amante? Si se fugaban, Joyce podría disfrutar de una cohabitación erótica con Nora al tiempo que le permitiría presentarse al volver a Dublín como un intelectual que simplemente tuvo que irse para huir de la «chusma» que era el mundo literario irlandés. El día de su partida, Nora fue por delante para coger el ferry sola, mientras que Joyce disfrutaba de una despedida como es debido en el muelle con toda su familia y amigos, que no estaban al tanto de la presencia de ella. Su padre, al descubrirlo, se puso furioso. Tres años después escribió: «No necesito decirte cómo afectó tu miserable error a mis sentimientos ya muy aplastados, pero reflexiones más maduras adoptaron después más la forma de compasión que de rabia, cuando vi frustrada una vida prometedor y un futuro que podría haber sido brillante echado a perder en un momento».

Y Joyce era digno de compasión. Escribir no era más fácil en Europa. De París a Zúrich y a Trieste y a la remota ciudad de Pola, al norte del Adriático, luchó por encontrar trabajo como profesor de idiomas, luchó por sobrevivir al tedio que le producía la enseñanza de idiomas, luchó por encontrar habitaciones de alquiler, luchó por pagar la renta, luchó por encontrar personas que le prestaran dinero, luchó por mantener a Nora -que no comprendía nada, que no sabía nada y que se quedó pronto embarazada- animada. La comunicación con Irlanda y con los editores era lenta y desalentadora. Los editores estaban dispuestos a publicar si cedía un poco en el terreno de la «obscenidad» y de sus opiniones políticas irrespetuosas. Pero él no estaba por la labor. Cuanto más deprimido se encontraba, más se gastaba en beber todo el dinero que tenía.

Bowker registra concienzudamente cada una de las peticiones frustradas de trabajo, cada una de las mudanzas de un piso destartado a otro. A su primer hijo le pusieron el nombre de George, que es como se llamaba el hermano de James que había muerto tres años antes. Tal era la lealtad a los suyos. Nora acabó deprimiéndose. Joyce escribió a su tía Josephine en busca de consejo y empezó a frecuentar de nuevo a prostitutas. Desesperado por tener compañía, invitó a Stanislaus a vivir con ellos y luego lo explotó descaradamente, dando por sentado que le ofrecería su ayuda y el dinero que ganaba en una escuela de idiomas. Tuvo el capricho de irse a Roma, consiguió un trabajo en un banco y detestó el lugar, con lo cual volvió a Trieste y a la caridad de Stanislaus. Nació un segundo hijo, Lucia. Con sólo veinticinco años, y convertido ya en un patriarca, la salud de Joyce estaba deteriorándose, especialmente su vista. En este punto quedó claro que la expatriación había ralentizado su carrera.

En 1909 Joyce regresó, por dos veces, a Irlanda, en una ocasión solo y en la otra con George, al que llamaban ya normalmente Giorgio, pero no con Nora. En la primera de estas ocasiones le dijeron que Nora le había sido infiel antes de que salieran de Dublín y le escribió unas cartas histéricas acusatorias. Incluidas en su totalidad por Ellmann, citadas sólo fragmentariamente por Bowker, muestran el miedo que tenía Joyce a perder su prestigio personal. Más tarde, convencido de que se trataba de una trola (y, por tanto, de un acto de traición por parte de sus enemigos), le escribió pidiéndole perdón por las cartas anteriores, y luego, entre todo tipo de audaces propuestas eróticas, le decía: «Deseo ser el señor de tu cuerpo y tu alma». La vida con Nora era esencial, pero sólo era posible lejos de Irlanda, donde ella era infeliz y no resultaba fácil encontrar trabajo. Para hacerle compañía, Joyce volvió a Trieste llevándose a dos de sus hermanas de Dublín, primero Eva y luego Eileen. Más adelante se les unirían, con los consiguientes gastos de envío, los retratos familiares de Joyce, ya que James proseguía su reconstrucción de Dublín lejos de Dublín con él mismo al frente de la comunidad. Fue en este momento, en 1913, cuando Ezra Pound entró en su vida y todo cambió.

Pound estaba buscando «cosas notoriamente nuevas» para publicarlas en una pequeña revista literaria y Yeats había sugerido el nombre de Joyce como un posible candidato a proporcionárselas. Estaba poniéndose de moda una estética caracterizada por la dificultad y las claves profundas para descifrar su significado. Joyce era la persona adecuada en el momento adecuado. El hecho de que escribiera sobre la gente de a pie y que afirmara ser un socialista le beneficiaba, pero lo hacía aún más su costumbre de escribir de maneras que eran implacablemente experimentales: los lectores intelectuales de ideas conservadoras se veían a sí mismos a un tiempo al lado de la gente, y por encima de ella. El día del cumpleaños de Joyce en 1914, *The Egoist* empezó a publicar por entregas el *Retrato del artista adolescente*. Tres años después, Harriet Weaver, la directora y dueña de *The Egoist*, le hizo un primer regalo a Joyce en forma de dinero. En el curso de los siguientes veinte años, se gastaría en él la casi totalidad de su fortuna, imponiéndose la misión de dejar que floreciera el talento del escritor.

Si tienes una pertinaz imagen de ti mismo como «un ciervo acorralado», que es también tu imagen del traicionado y humillado Parnell, y quizá también de tu consumido y alcoholizado padre, el éxito puede acabar resultando más desorientador

que la lucha. Quizá lo único que podrá hacerse será utilizarlo como un peldaño en pos de una calamidad aún mayor. Para llevar a su familia a la neutral Zúrich durante la Primera Guerra Mundial, Joyce, que tenía entonces treinta y un años, recibió ayuda económica del Royal Literary Fund y el British Treasury Fund. Se gastó el dinero en alcohol y arruinó su relación con las autoridades británicas al enredarse en una fútil discusión por una pequeña cantidad de dinero con un funcionario del consulado. Cuando se trasladó a París después de la guerra, se gastó las sumas cada vez mayores que le hacía llegar Harriet Weaver en alojamientos de lujo, facturas de restaurantes, magnánimas propinas y, por supuesto, en beber.

Encontrarse a Joyce por la calle en estos años equivalía a que te pidiera que le hicieras un recado. Conocerlo un poco suponía que te pidiera que le prestaras dinero. Ser su amigo era sinónimo de que te pidiera que le leyeras, que le escribieras a máquina y que discutieras en detalle sus textos. Ser su editor garantizaba que te presionara para que sacaras sus escritos en un plazo de tiempo imposiblemente corto a fin de coincidir con su cumpleaños o con el día en que conoció a Nora. Si accedías a publicar su texto en el día indicado, te enfrentabas a centenares de revisiones en el último momento. Si le hacías un primer recado, te pediría hacerle un segundo, más gravoso. Si le prestabas dinero, te pediría que le prestaras más. Si sobrevivías a las discusiones sobre *Ulises*, entonces llegaban las discusiones sobre *Finnegans Wake*. Ser su mujer era igual a que te pidiera satisfacer sus fantasías eróticas más desenfundadas. Si satisfacías sus fantasías eróticas, podía pedirte que coquetearas con otra persona: también eso era emocionante. Ser hijo de Joyce significaba vivir absolutamente a su sombra, cambiar de casa, de colegio, de país y de idioma siempre que a él le conviniera. Todo esto resultaba aceptable porque James Joyce era, como su padre y Pound y Stanislaus y muchos otros le habían dicho, un genio. Y lo era.

En «Los muertos», un relato escrito en 1907, retrataba a un joven intelectual poderosamente unido a una comunidad en la que siente que no hay lugar para él, un hombre que toma la palabra en una reunión navideña pero que pronuncia un discurso que sabe que irritará a todo el mundo. Al volver a casa busca el consuelo erótico en su mujer, pero acaba descubriendo que ella está suspirando por un novio que murió hace muchos años, y que había estado totalmente ligado a ella de un modo en que él no puede estarlo. Abandonado, aislado, sin manera de seguir adelante, su estática melancolía se convierte en una inquietante visión de todo su país como un camposanto, silencioso e inmóvil bajo la nieve. La derrota personal del álgter ego joyceano se superpone líricamente a la derrota de todo el país. En el *Retrato del artista adolescente*, un joven en una sociedad traicionera que le plantea exigencias imposibles se salva al adoptar la postura que hemos pasado a asociar mentalmente con la del artista: alguien que observa, desde fuera. Este paso se presenta como una afirmación de un compromiso cuasirreligioso con la renovación de la consciencia del país, una idea que no ha dejado de cautivar desde entonces a los jóvenes intelectuales.

Exiliados (1918) nunca le reportó elogios a Joyce, pero supone un punto de inflexión en su evolución. De construcción austeramente ibseniana, esta obra infeliz aborda sin tapujos, sin ninguna de la riqueza léxica, experimentación estilística o evocación sentimental de Irlanda del resto de sus escritos, un triángulo -o, mejor, rectángulo- amoroso. Richard y Bertha, una pareja basada claramente en James y Nora, regresan a Irlanda con su hijo de ocho años después de pasar nueve años en Italia y enseguida

vuelven a tener una estrecha relación con el mejor amigo de Richard, Robert, y la refinada prima y exnovia de este, Beatrice. Robert ha estado intentando convencer a la ineducada Bertha de que traicionara a Richard (cuya manera de escribir vanguardista no puede comprender) pero, a pesar de mostrarse interesada y de seguirle el juego, ella ha estado contándole a su marido sus encuentros e incluso sus besos. A él le excita sexualmente la situación, pero no le mostrará con claridad si le importa o no realmente que lo traicione. Al mismo tiempo, Richard se dedica a cortejar de un modo más literario e intelectual a la dantesca Beatrice. En escenas de una retórica tortuosamente egocéntrica, Richard insiste en que todo salga a la luz abiertamente; a Robert le horroriza el hecho de que la comunicación que él pensaba que había sido secreta no lo fuera; Bertha está disgustada porque su duplicidad le ha sido revelada a Robert a costa de ella. Finalmente, los cuatro personajes llegan a un punto muerto: intentan -inútilmente- decir todo y su contrario. Robert y Beatrice se muestran aún deseosos de iniciar historias de amor con Bertha y Richard, pero son incapaces de forzar las cosas. Bertha parece dispuesta a salvar su matrimonio, pero no renunciará a la relación con Robert si su marido no reafirma su determinación de conservarla. Al afirmar que él no hace otra cosa que dar a todos los demás su libertad, el propio Richard se mantiene en un estado de completa indecisión que, curiosamente, le permite manipular a los otros tres. Bowker nos ofrece detalles de las relaciones históricas en que se basó el argumento, revelando una vez más la tendencia de Joyce a empujar a todos los que se hallaban cerca de él hacia la traición, que, por un lado, temía y de la que también se alimentaba.

Las tablas son algo difícil de dramatizar y *Exiliados* no es una obra lograda; tenemos el punto muerto narrativo característico de la ficción de Joyce, pero sin el lirismo o las bromas compensatorios. Joyce, sin embargo, sentía un aprecio inmenso por la obra y no dejó de intentar que se representara. Para Nora, que debió de pensar que se trataba del texto más fácilmente legible que había escrito su marido, supuso, sin duda, una conmoción; al invitar al público a interpretarla como el matrimonio de su autor, la obra se convirtió a sus ojos en una traición de confianza exactamente del mismo tipo que la que buscaba dramatizar. Pero resultaba imposible de condenar porque se hallaba justificada por el ideal de honestidad.

Si se acepta el punto muerto, ¿cómo es posible seguir adelante? Este es el momento en que la obra de Joyce se desplaza de lo solemne a lo cómico, cuando la capacidad de Stephen Dedalus, en el *Retrato*, para valerse de alguna extraña asociación de palabras con objeto de distanciarse del conflicto doméstico se convierte en una vasta y enciclopédica evasión del asunto dramático, en ocasiones hilarante, en otras juguetona y sentimental, en otras rayana en lo obscuro, en otras incomprensible. Jung diría enseguida que *Ulises* desplegaba tal empleo esquizofrénico del lenguaje -discontinuidades, mensajes en clave, superposición de diferentes niveles de discurso, toda clase de imitación, pastiche y distracción- que las situaciones problemáticas de los dos álgos joyceanos que se encuentran en el meollo de la novela, la atormentada relación de Stephen con su padre y la dificultad de Bloom a la hora de reaccionar ante la traición de su mujer, se encuentran sumergidos bajo juegos de palabras, información superflua y paralelismos míticos. Años más tarde, el antropólogo Gregory Bateson, uno de los primeros en sugerir que la enfermedad mental podría surgir de los problemas de comunicación en la familia, llegó a la conclusión de que los esquizofrénicos se refugian en el lenguaje cifrado, roto y con frecuencia poético porque se encuentran en un

entorno bloqueado y lleno de conflictos en el que cualquier afirmación inequívoca daría lugar a problemas. Joyce se referiría a la prosa aún más críptica y densamente cifrada de *Finnegans Wake* como la «Fábrica J J de Juegos de Palabras».

Pero el de Joyce, como señaló Jung, era un lenguaje deseado, desarrollado con los considerables poderes creativos del autor y en el que se daban cita sus innumerables lecturas, y no un refugio de alguien indefenso. Era el uso controlado de un lenguaje así, pensaba Jung, lo que había salvado la cordura del autor. Sea como fuere, Joyce empezó a acompañar sus textos de explicaciones y glosarios. Le encantaba plantear acertijos y adivinanzas a toda su cohorte de ayudantes. Bowker cuenta cómo Joyce reelaboraba párrafos porque le daba miedo que resultaran demasiado accesibles. Las claves secretas de su escritura estaban pasando a adquirir tanta importancia como lo que estaba codificado. Y, por supuesto, cuanto más intelectual y abiertamente literaria fuese la obra, más justificadas podrían estar para el censor sus fantasías eróticas (otro producto de la frustración). Al establecer un paralelismo con las proezas de la mítica Nausicaa, y describirla con el sugerente acompañamiento de un despliegue de fuegos artificiales en la prosa a modo de pastiche de una popular revista para jóvenes señoritas, la exposición de las bragas de una muchacha adolescente mientras Bloom se masturba no era lo mismo que una descripción pura y dura de estos mismos hechos.

Escrita en Zúrich y París, durante e inmediatamente después de la guerra (Nora y los niños hubieron de cambiar de idioma del italiano al alemán y luego al francés), *Ulises* apareció publicada por entregas en *The Little Review*, con sede en Nueva York, pero fue publicada en 1922 por la pequeña librería parisiense Shakespeare & Company para evitar problemas con la censura. Increíblemente, Joyce habría de recibir un 66% de las ventas en concepto de derechos de autor. Promocionado con entusiasmo, el libro se vendió bien por correo. Además de escribir frecuentes cartas en tono implorante a Weaver, Joyce podía enviar ahora a sus hijos a Shakespeare & Company para que le hicieran adelantos a cuenta de sus derechos de autor. Bowker vuelve a dar cuenta de las noches de borrachera, las comidas, habitaciones de hotel y apartamentos caros (que presentaban normalmente un aspecto de cierto desorden).

Joyce leía con avidez las reseñas de su libro. Raramente le importaban las críticas: de lo que se trataba era de estar en el centro del debate. Al ver que *Ulises* había dividido a los críticos entre aquellos que lo ensalzaban generosamente, utilizándolo para reforzar sus propios proyectos de ficción experimental, y aquellos que, como Stanislaus, pensaban que su oscuridad y obscenidad habían ido demasiado lejos, en 1923 empezó a escribir un libro que habría de suponer la prueba suprema de lealtad para sus partidarios, una obra cuyo título no revelaría hasta su publicación dieciséis años después y cuyo argumento desafiaba todo resumen, pero que incluye a un padre acusado de crímenes sexuales, posiblemente incestuosos, y una esposa que le pide a su hijo escritor (que tiene serios problemas de vista) que escriba una carta en defensa de su padre. Ni las acusaciones ni la carta se revelan en ningún momento con claridad, aunque la novela gira constantemente en torno a unas y otra. Mientras que *Ulises* había creado sus efectos estilísticos en gran medida por medio de un curioso orden de las palabras («perfume of embraces all him assailed»), aquí una alta proporción de las palabras se forman por crasis o contracción de otras, y a menudo se encuentran integradas por elementos tomados de varios idiomas («And thanacestross mound have swollup them all»). La fórmula consiguio, casi de inmediato, minar el apoyo tanto de

Pound, el principal promotor de Joyce, como de Weaver, su principal fuente de ingresos, ya que los dos la juzgaron incomprensible y sin ningún atractivo. Deprimido e inflamado ante semejante traición, Joyce acentuó aún más la complejidad del libro.

Suele decirse que Joyce vivió en París en estos años. Lo cierto es que raramente se demoraba más de unos pocos meses en el mismo sitio, permaneciendo durante semanas en hoteles de lujo en diferentes partes de Francia, Bélgica y Suiza, y realizando frecuentes viajes a Inglaterra: intentó incluso establecer su casa en Londres. Interminables problemas con su vista incrementaron su ya extraordinaria capacidad para conseguir que la gente le hiciera las cosas. A pesar de frecuentes dolores de estómago -relacionados con el estrés, pensaba él-, siguió bebiendo desafortunadamente. Nora le amenazaba con dejarlo si no cambiaba su manera de comportarse, pero se quedaba a pesar de la negativa de él a hacerle caso; para entonces resultaba difícil imaginar qué vida podría ella construirse lejos de Joyce. Más tarde, en 1932, Lucia mostró a todo el mundo el único modo de impedir que su padre hiciera exactamente lo que él quería: cuando ella y sus padres se disponían para subirse al tren-barco, le dio un síncope tan fuerte que Joyce tuvo que suspender el viaje.

Aquellos que suscriben la teoría de Bateson de que la enfermedad mental puede, al menos en parte, ser consecuencia de ciertos tipos de puntos muertos dentro de la familia leerán con interés el relato que hace Bowker del descenso de Lucia en la esquizofrenia. A ambos hijos se les había alentado a que pensaran en sí mismos como artistas: Giorgio como cantante, Lucia como bailarina. Bowker cita a invitados de la casa de los Joyce que describen cómo los hijos y a su padre realizaban actuaciones para ellos después de la cena. Pero la predilecta de Joyce fue siempre Lucia. Él la había animado a pensar que era un genio y se sintió desilusionado en 1929 cuando, a los veintidós años, ella dejó abruptamente de bailar. Cuando luego empezó a estudiar para ser artista, él le pidió ayuda para preparar una edición ilustrada de sus poemas. Bowker especula con que la adolescente Lucia pudiera haber sido el objeto de las atenciones sexuales de su padre y lo cierto es que ella pareció sentir un placer vengativo al dejar que sus padres lo supieran todo sobre un período repentino de promiscuidad. Sin embargo, cuando oímos hablar a Lucia, la amargura guarda relación exclusivamente con la monomanía de su padre, con que ocupara siempre el centro de atención y derrochara el dinero que podría haber sido la herencia de sus hijos. Un día en que visitaba a unos amigos amenazó con marcharse a poco que alguien hiciera mención de su padre. En otra ocasión insistió a uno de los admiradores y ayudantes de Joyce en que «su padre era un fracaso y una ruina física que no podía ni escribir ni dormir debido a un físico desvencijado. Es más [...] estaba seriamente echado a perder y su vida se hallaba ahora dedicada a dilapidar su herencia».

Tal era la rivalidad en la familia por captar la atención de Joyce que, en cuanto Lucia pasó a ocupar el centro del escenario, Nora y, sobre todo, Giorgio (que se había casado recientemente con una rica divorciada estadounidense diez años mayor que él) empezaron a exigir que fuera ingresada en un hospital para enfermos mentales. En una familia acostumbrada a la exasperación, las cosas pasaron rápidamente a mayores: Lucia atacó a su madre y prendió dos veces fuego a su habitación. Atrapado entre su escritura, en la que era todopoderoso, y el espantoso reconocimiento de que estaba produciéndose algo real, terrible y posiblemente irreversible, Joyce vacilaba, permitía que ingresaran a Lucia y luego la sacaba, después volvía a dejar que la ingresaran, y

así sucesivamente. Cuando él y Nora se disponían a emprender sus carísimas vacaciones, dejaba todo organizado para que se le enviaran postales a Lucia desde París como si él siguiera en casa. Comprendía los cambios que Lucia estaba pidiéndole que hiciera, pero con ella internada en un manicomio no había ninguna necesidad de hacerlos.

En 1936, Ole Vinding, un escritor danés, conoció a Joyce en Copenhague y puso en su boca palabras en las que admitía que «desde 1922 mi libro ha pasado a ser para mí más real que la realidad [...] todo lo demás no ha sido otra cosa que dificultades insuperables». «Chupaba la energía de su alrededor», dijo Vinding, y de la relación con Nora señaló que Joyce «era como un niño malcriado con una madre tranquila y eternamente permisiva».

Una de las incomodidades de la biografía literaria es que nadie parece estar seguro de cómo deberíamos hablar de la relación entre la vida y la obra de un escritor, a pesar del hecho cierto de que nos mostremos interesados en la vida, al menos en un principio, únicamente debido a la obra. Una ortodoxia dominante nos dice que las novelas, la poesía y las obras de teatro existen al margen por completo de sus creadores y pueden examinarse adecuadamente sólo en ensayos críticos que ignoran la vida del artista y desechan de plano la idea de que, por indirecta que sea la forma en que lo haga, un texto escrito es siempre una forma de comunicación entre escritor y lector. Por otro lado, cuando vemos patrones de comportamiento tan constantes como los de la vida de Joyce, resulta razonable imaginar que la obra se sitúa de algún modo en relación con ellos. Podríamos pensar en las novelas de un escritor con el paso de los años como una forma de extensa conversación entre el autor y sus lectores, en la que el autor persigue -naturalmente- adoptar la posición en la que se siente más cómodo. Leer a Lawrence, por ejemplo, como dijo el propio Lawrence, supone situarse «en plena refriega». Él era un hombre discutidor al que le gustaba tener a su alrededor a adversarios combativos. Al lector se le obliga a reaccionar, a devolver el golpe. Joyce, por otro lado, tenía la costumbre de coleccionar ayudantes que lo admiraran y que se ocuparan de él. Él «no servirá», pero desea que otros le sirvan. «Hacía que la gente [...] lo siguiera allá donde él quería», afirmó Stuart Gilbert, que ayudó a Joyce de mil maneras diferentes, y conseguía que dejaran todo para ayudarle aun en la «tarea más trivial y fácilmente postergable».

Al lector de Joyce, especialmente el de sus últimas obras, se le invita a convertirse en otro de estos ayudantes, que ha de interpretar inagotablemente los acertijos joyceanos y realizar pequeños recados semióticos entre diferentes secciones del texto. «He introducido tantos enigmas y adivinanzas», decía Joyce sobre su *Ulises*, «que con ello mantendré a los catedráticos ocupados durante siglos». *Finnegans Wake* -«una historia del mundo», afirmó Joyce-, con su estructura cíclica, su primera frase interrumpida que es la continuación de la última, te invita a suponer que estás atrapado dentro del libro para siempre, metido dentro de un agujero negro de obsesión literaria que no deja opción para otra cosa que no sea una admiración de su autor llena de sobrecogimiento. *Finnegans Wake*, maravilloso a ratos, pero que plantea unas exigencias tan extraordinarias a nuestro tiempo y nuestra paciencia que sólo alguien que pudiera hacer de este trabajo una carrera estaría preparado para comprender la totalidad del libro, se las ingenia para ser ese fenómeno hacia el que siempre había tendido la vida de Joyce: un glorioso fracaso, un empeño monumental eternamente citado pero

raramente leído.

En su perceptiva introducción al segundo volumen de las cartas de Samuel Beckett, Dan Gunn sugiere que la Segunda Guerra Mundial cambió el estilo, hasta entonces joyceano, de Beckett. Había visto tanta confusión y tanta destrucción que sus propias obsesiones pasaron a ser menos apremiantes. Allí donde había sido tortuoso, exhibicionista y engreído pasó a ser más directo y generoso. En este sentido, la guerra llegó demasiado tarde para Joyce. Poco después de la invasión de Checoslovaquia, le objetó a un amigo que estaba hablando de política: «Dejemos a los checos en paz, y ocupémonos de *Finnegans Wake*». Meses más tarde, con el flujo de dinero secándose finalmente, mientras luchaba por llevarse a Nora y a su nieto Stephen a la seguridad de Suiza, el avance de las tropas de Hitler le hizo volver a la realidad, volver, por ejemplo, a encontrar placer en pasear con un niño pequeño para comprar un juguete en una tienda. Cuatro semanas después de cruzar la frontera y entrar en Suiza, Joyce enfermó y murió pocos días después a consecuencia de una úlcera perforada.

Tim Parks da clases de Literatura y Traducción en la Universidad IULM de Milán y es autor de *A Season with Verona* y *Teach Us to Sit Still*. Su última novela es *The Server*.

Traducción de Luis Gago

© *The London Review of Books*

www.lrb.co.uk