

# James Joyce y la revolución de la novela

Hernán Lara Zavala

EN EL CAPÍTULO FINAL de *El retrato del artista adolescente*, James Joyce, a través de su *alter ego*, el joven Stephen Dedalus, vanidoso aspirante a escritor, chimuelo y con los dientes podridos, mirada miope e irlandés desencantado, hace la siguiente observación mientras habla con el jesuita inglés que funge como director del Dublin Royal University:

El idioma en que conversamos usted y yo [el inglés] fue suyo antes que mío. ¡Qué distintas resultan las palabras *hogar, Cristo, cerveza, maestro* en sus labios en relación con los míos! Yo no puedo pronunciar ni escribir estas palabras sin sentir desasosiego. Su idioma, tan familiar y también tan ajeno, será inevitablemente para mí un idioma adquirido. Yo no formé ni acepté esas palabras y mi voz las mantiene a cierta distancia. Mi alma se debate a la sombra de ese lenguaje.

Esta cita ilustra de manera fehaciente la relación de desconfianza y de subordinación que el pueblo irlandés ha mantenido a lo largo de su historia con respecto a Inglaterra y a la lengua que se le impuso. El irlandés, como en menor grado el escocés y el galés, ha vivido la lengua inglesa como una especie de imposición, como un sino de sus derrotas y subordinación a los conquistadores. Pero la gran paradoja es que de ese mismo pueblo, tan sometido y maltratado, han surgido brillantísimos autores que le han dado lustre, originalidad y aliento poético a la enorme tradición de la literatura inglesa. Swift, Goldsmith, Wilde, Synge, Yeats, Bernard Shaw, Louise McNeice, Samuel Beckett son sólo algunos de los autores que han enriquecido y ennoblecido la literatura británica gracias a su humor e ironía, a su imaginación y lirismo, así como a su gran capacidad de sacarle ventajas a las desventajas. Pero nadie tan radical ni tan dotado como James Joyce que, sir-

viéndose de un “idioma adquirido” estableció, desde el inicio de su carrera como escritor y como artista, una independencia absoluta no sólo con respecto al imperio británico sino con respecto a su natal Irlanda y en particular con Dublín a la que no se cansa de acusar, junto con sus habitantes, de padecer una grave “hemiplejia” y “parálisis”. A partir de esa actitud rebelde e iconoclasta, que se refleja muy particularmente a través de su lenguaje narrativo, Joyce encabezará toda una revolución pues cambiará de manera radical lo que hasta entonces se había logrado, en términos de estrategia narrativa, en el campo de la ficción. Y acaso por ello él se ha convertido en el más significativo representante —que no el único— de cómo el hablante de una lengua de sumisión puede proyectar la lengua impuesta a alturas insospechadas superando incluso los modelos de sus propios colonizadores.

James Joyce era un solitario profundo y un rebelde de corazón y así lo manifestó tanto en su vida cotidiana como en su obra literaria pues, como es bien conocido, él salió de su natal Dublín para convertirse en un exiliado radical sin más armas que “el silencio, el exilio y la astucia”. Primero se fue a París, en el año de 1902, pero se vio forzado a regresar a Dublín en 1903 pues su padre le envió un telegrama urgente en el que le decía que su madre se estaba muriendo (“Mother dying come home father”), situación que él aprovechó para incluirlo en su más célebre novela, *Ulises*, en la que él mismo se acusa de haberse negado a arrodillarse ante mamá en su lecho de muerte y a rezar por su alma. Pero la rebeldía de Joyce en contra de la familia, de la religión, de la lengua y hasta de su propio país llegó tan lejos como para que en *El retrato del artista adolescente* escribiera la siguiente frase que, para mí, constituye su más auténtica declaración de principios

así como su íntimo canto de guerra:

No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme de algún modo en la vida y en el arte tan libremente como me sea posible, tan plenamente como me sea posible... No me da miedo cometer un error, aunque sea un error de gran importancia, un error de por vida, tan largo tal vez como la misma eternidad.

Nótese que gran parte del riesgo que asume Stephen al tratar de expresarse tanto en la vida como en el arte tan libre y tan plenamente como le sea posible, a costa de lo que sea, incluyendo la condenación eterna que me parece que es a lo que alude en la cita, lo sitúa en una auténtica posición de *overreacher* [quien intenta ir más allá de sus capacidades naturales y humanas] como el *Fausto* de Marlowe, Luzbel en *El paraíso perdido* de Milton o el *Don Juan* de Tirso, de Mozart o de Byron, que implica la posesión diabólica del artista arrogante, revolucionario y antigregario en donde el lenguaje, como escritor, se constituirá en la materia prima y en el arma de sus enfrentamientos y combates contra la vida anodina y superficial de sus coterráneos. También en *El retrato* Joyce hace otra declaración de fe en torno al poder evocativo de las palabras que refleja su actitud personal hacia la lengua y a la manera cómo él percibía su relación con las palabras. Stephen, su *alter ego*, lo expresa así: “A day of dappled seaborne clouds” [“Día salpicado de nubes marparidas”] frase que luego deconstruye Stephen para su fuero interno en los siguientes términos:

La frase, el día y la escena se armonizaban en un acorde único. Palabras. ¿Era a causa de los colores que sugerían? Los fue dejando brillar y desvanecerse, matiz a matiz: oro auroral, verdes arreboles de pomares, el azul de las olas, la vellocínea orla gris de las nubes. No. No era a causa de los colores: era por el equilibrio y contrabalanceo de la frase misma. ¿Era que amaba el rítmico alzarse y caer de las palabras más que sus asociaciones de significado y de color? ¿O era que, siendo tan débil su vista como tímida su imaginación, sacaba menos placer del refractarse del brillante mundo sensible a través de un lenguaje policromado y rico en sugerencias, que de la contemplación de un mundo interno de emociones individuales perfectamente reflejado en el espejo de una frase de prosa lúcida y halada?

\*

Poco después de la muerte de su madre, Joyce conoció a una jovencilla, Nora Barnacle, que trabajaba en un hotel de Dublín y de la que se enamoró ferozmente. No se casó con ella pero en 1904 decidieron vivir juntos y abandonar Irlanda para exiliarse, vía Zurich, en Pola y posteriormente en Trieste

donde Joyce empezó a trabajar impartiendo clases de inglés en la Berlitz School. Entre tanto corregía su volumen de cuentos, ubicado en su ciudad natal, tratando de reflejar esa “parálisis” a la que he aludido (“Mi intención era escribir un capítulo de la historia moral de mi país y elegí Dublín como escenario porque la ciudad me parece el centro de la parálisis”). El libro contiene 15 cuentos escritos entre 1904 y 1907 pero no fue publicado sino hasta 1914, luego de muchos problemas con su editor que quería que modificara algunas partes que consideraba “delicadas” como era el caso específico de uno de sus mejores cuentos, “Dos galanes”, irónico título que le pone a la historia de “dos vivales buenos para nada”, uno de los cuales seduce a una trabajadora doméstica y la despoja de su virginidad simbolizada en la monedita de oro que mañosamente obtiene de ella y mediante la cual le presume a su amigo, a la manera epifánica de Joyce, la magnitud de su “hazaña”.

Y es que la epifanía será para Joyce uno de los primeros descubrimientos de su alma de artista pues él utilizará este concepto como un signo revelador del espíritu capaz de delatar la personalidad de sus protagonistas, convirtiéndola en algo semejante a la manifestación de la luz que les reveló la divinidad de Jesús a los Reyes Magos, sólo que en Joyce esta revelación se transformará para iluminar el significado de lo aparentemente trivial como puede ser una conversación escuchada al azar, una mirada furtiva, un grito en la calle, un olor percibido inconscientemente, un objeto en apariencia intrascendente, el contacto de un par de manos.

\*

James Joyce fue autor de tan sólo unos cuantos libros, todos ellos de carácter marcadamente autobiográfico; mientras revisaba *Dublinenses* inició la escritura de su famoso *El retrato del artista adolescente*, novela con la que complementaría su visión de Irlanda reflejando simultáneamente su vida y sus inquietudes literarias durante sus primeros veinte años a la manera del típico autorretrato en donde el artista se pinta a sí mismo durante su época de juventud. Este libro se inició en 1905 e implicó un largo y doloroso proceso de revisiones, rechazos y correcciones. Empezó casi como un diario narrado en tono naturalista y realista del tipo de las novelas de aventuras. El libro se titulaba en principio *Stephen Hero* (como *Turpin Hero*) pero Joyce fue cambiando poco a poco su visión de lo que debería ser su estilo narrativo a través del importante descubrimiento de la poética de las epifanías. En este sentido la redacción de su relato “Los muertos” resultó fundamental pues ahí las voces se amalgaman y los puntos de vista van permutándose al tenor de los sucesos y en donde

la epifanía final, la de la sutil revelación de que existe una relación entre “los muertos” y la nieve que cae esa noche como un sudario sobre la ciudad de Dublín, obnubila las pretensiones de amor, vanidad, arrogancia y autosuficiencia que siente Richard hacia Greta, su esposa.

Así, la novela se hace más fluida, más críptica, más sugere y poética y menos descriptiva, de modo que su prosa empieza a reflejar más las impresiones instantáneas que las declaraciones discursivas tal y como puede apreciarse desde el principio de *El retrato del artista adolescente*:

Había una vez hace ya mucho tiempo una vaquita que hacía muú y que iba por el camino y esa vaquita que hacía muú se encontró con un niño al que le decían nene lindo... Él era el nene lindo... Y cuando mojas la cama primero sientes calentito y luego frío. Su mamá le puso un protector de hule que olía un poco raro. Su mamá olía mejor que su papá...

El nombre del personaje que funge como *alter ego* de Joyce, Stephen Dedalus alude a san Esteban, santo mártir que muere flechado y a Dédalo como el Ícaro que posee alas e intenta volar hacia el sol o es capaz de extraviarse en los vericuetos de un laberinto.

Un buen ejemplo de cómo incorpora Joyce sus descubrimientos epifánicos a *El retrato del artista adolescente* se da casi al final del capítulo 1 de la novela en la escena en donde Stephen, al oír hablar a algunos de sus compañeros de la escuela sobre una presunta relación homosexual entre dos estudiantes, asocia las manos del joven al que apodan secretamente *Lady Boyle*, porque siempre se está arreglando las uñas, con la sensación de tocar una mano extraña exclusivamente a través del sentido del tacto:

Eileen tenía largas manos frescas, blancas y delgadas porque era mujer. Eran como marfil sólo que tersas. Aquello era lo que quería decir torre de marfil pero los protestantes no lo podían entender y se burlaban de ello. Un día estaba a lado de ella mirando los jardines de un hotel. Un mesero izaba una banderola mientras un perrillo jugueteaba de aquí para allá sobre el soleado césped. De pronto ella metió la mano en su bolsillo y Stephen sintió qué fresca, delgada y tersa era ésa mano. Ella le había dicho que los bolsillos eran una prenda extraña: y de repente se había echado a correr cuesta abajo por un sendero y su cabello rubio había brillado como oro al sol. Torre de marfil. Casa de oro. Al reflexionar sobre esas cosas uno alcanzaba a comprenderlas.

Esta cita es interesante por varias razones: la primera se relaciona con el lenguaje y con el conflicto antes aludido entre católicos y protestantes, que no es otro que el de irlandeses

*versus* ingleses y la incapacidad, de acuerdo con Stephen, de los protestantes para entender las imágenes poéticas de las letanías católicas como “torre de marfil”. La solución la proporciona el propio Stephen, no en términos racionales sino mediante una asociación libre de carácter poético sensual. Según san Agustín la epifanía es la representación de Dios en el ser humano para llegar a una conclusión divina. A su vez James Joyce interpretó la epifanía como la súbita manifestación espiritual que puede revelarse mediante el lenguaje, un gesto o una frase memorable de la propia mente... es decir, una revelación de la realidad interna de una experiencia acompañada de un sentimiento de júbilo o tristeza tal y como se da en la experiencia mística; es una revelación espiritual, la revelación de un misterio de manera imprevista, el detalle trivial convertido en símbolo prodigioso, lo más delicado y evanescente de un momento importante.

Para Joyce en consecuencia una de las misiones del escritor era la de recoger los estados fugitivos del espíritu mediante la utilización de las epifanías que se encuentran prácticamente en todas sus obras (poesía, cuento, mininovela, novela) y que el poeta percibe como “Rúbricas de todas las cosas estoy aquí para leer”. La epifanía se vuelve a la larga en el punto clave de muchos incidentes en donde la disposición de los acontecimientos se resuelven precisamente mediante la experiencia epifánica y esa brevedad, ese punto de iluminación tendrá que reflejarse necesariamente con un lenguaje y con unas imágenes que corresponden más al ámbito de la poesía que a los de la prosa.

*El retrato del artista adolescente* se publicó por entregas en la revista *The Egotist* de febrero de 1914 a septiembre de 1915 y apareció en forma de libro en el año de 1916. Es a partir de este punto, como bien lo ha señalado Harry Levin, que se iniciará la gran contribución de James Joyce a la narrativa moderna. El grito se volverá cadencia a través de sus hallazgos de su pequeño libro de poemas *Chamber Music*, el ambiente se convertirá en matiz y en imagen gracias a los descubrimientos de *Dublinenses* y a su concepción de la epifanía; pero el cambio de lo meramente autobiográfico referencial a los vuelos épicos y paródicos no se dará sino hasta concretar la escritura de *Ulises* donde se conjugarán artísticamente todos los elementos que permitieron la revolución joyceana de la novela.

*Ulises* ocupa pues un lugar excepcional no sólo en la historia de la novela sino en la cultura del siglo xx porque, entre otros méritos, logró hacernos sentir cómo la maquinaria de la mente humana podía ser trasladada a la palabra escrita, haciendo que su literatura fuera a la vez realista y simbolis-

ta, prosaica y poética, subjetiva y objetiva, personal y universal. Significativamente, *Ulises* aparece en 1922 cuando Joyce tenía 40 años y cuando muere Marcel Proust. Las indagaciones narrativas de Joyce se daban en una dirección semejante a las de Proust en el sentido de que buscaban reflejar las diversas asociaciones que se suscitan en el interior de la mente humana cuando discurrimos por el mundo. Proust se basa para ello sobre todo en la memoria involuntaria y *En busca del tiempo perdido* es una bella y lírica exploración, articulada todavía a la luz de la razón, de la lógica, de las imágenes y de un lenguaje bien articulado, sobre por qué podemos trasladarnos mentalmente de un tiempo a otro sin que tenga que intervenir nuestra voluntad. Joyce lleva esta indagación un paso más allá y prescinde por completo de las explicaciones editoriales de toda índole para remitirnos, mediante la magia de la palabra, a ese fluir de la conciencia que se interna en nuestras mentes y nos permite pasar de un recuerdo a otro, a evocar las imágenes, percibir las voces, los olores y los sabores que habitan nuestras mentes para elaborar juicios mentales, ocurrencias, deseos y remitirnos a nuestros pensamientos más íntimos y secretos, es decir, a internarnos en los más profundos vericuetos de la cabeza, el corazón y la imaginación humana. Antes, Flaubert, Tolstoi, Chéjov y Henry James habían hecho importantes contribuciones para tratar de revelar lo que ocurría en las entretelas del alma de sus personajes pero todavía mediante un estilo indirecto libre que les permitía el tránsito de sus propias ideas a la cabeza y el corazón de sus héroes y heroínas pero sujetos todavía a los hilos invisibles de la voluntad autoral. Joyce va más allá en tanto que deja que sus personajes se lancen al torrente de palabras y sensaciones y su manera de escribir refleja lo azaroso y desordenado del pensar y sentir del ser humano en su más íntimo fuero interno. Que yo recuerde sólo otro escritor logró igualar y, por momentos, incluso superar los importantes recursos joyceanos. Me refiero específicamente al autor norteamericano William Faulkner que en su novela *El sonido y la furia* consigue una hazaña que va más allá del monólogo de Molly Bloom: narrar el primer capítulo de su libro desde el punto de vista de Benjy, el hermano menor de la familia Compson, que padece de retraso mental. Lo que Faulkner logra en este capítulo supera lo alcanzado por Joyce en cuanto a que la lógica mental de Molly todavía guarda al menos los cabales de una persona normal en tanto que Benjy se mueve en ese mundo caótico del imbécil en donde no hay más orden que el de las puras imágenes y sensaciones inarticuladas que pasan por su mente y por su sentir. En mérito de Joyce es justo aclarar que este paso no se hubiera

dado sin su virtuoso manejo de un discurso que le permitió utilizar el recurso del monólogo interior, creado por el autor francés Édouard Dujardin en su novela *Han cortado los laureles*, y que Joyce integró a su narrativa para proyectarlo a niveles insospechados.

Como se puede apreciar, Joyce llegó a su propia concepción estética por el camino de la teología: desde muy joven y seguramente como efecto de la rigidez y de la disciplina férrea de haber estudiado con los jesuitas perdió la fe en la religión pero logró conservar la fe en el arte y le adjudicó las categorías espirituales que le inculcaron los jesuitas para transformarlas en su propio credo poético. Sus influencias principales fueron Aristóteles y santo Tomás de Aquino, de donde aprendió las estructuras morales, retóricas, éticas y poéticas que Stephen enarbola con tanta vehemencia en *El retrato*, de san Ignacio de Loyola heredó el espíritu guerrero, de David Hume su empirismo, de Walter Pater su concepto del arte por el arte y su idea de que todas las artes deberían aspirar a la pureza de la música, compartida, hasta cierto punto, con Mallarmé y con Dujardin. Cabe aclarar que Joyce, como Mallarmé, es consciente de las relaciones semánticas de las palabras e intenta invertir la fórmula de Pater de modo que sea la música la que aspire a la condición del lenguaje.

Por ello parte de la gran contribución de Joyce a la novela fue haber puesto los recursos tradicionalmente utilizados en la poesía, como las aliteraciones, las sinestecias, la evocación musical de las palabras, los retruécanos, la exploración de imágenes sonoras, visuales y olfativas, las onomatopeyas, los intertextos, la construcción de palabras telegráficas (unión aleatoria de palabras que adquieren un significado propio), los zeugmas, etc., al servicio de la prosa narrativa creando lo que se ha dado por llamar el monólogo interior y la corriente de conciencia que, gracias a la concisión lírica, permiten explicar el fenómeno de la percepción y la asociación libre como si el escritor estuviera operando adentro de la mente de sus propios personajes. El monólogo interior, que por su naturaleza corresponde al orden de la poesía, es como el habla no escuchada ni dicha mediante la cual el personaje expresa sus más íntimos pensamientos, los más próximos al inconsciente sin atender a la organización lógica —esto es, en su estado original— por medio de frases directas reducidas al mínimo sintáctico de modo tal que da la impresión de reproducir los pensamientos tal y como ocurren en nuestra mente mientras que el flujo de conciencia (*stream of consciousness*), acuñado por William James en sus *Principios de psicología* describe el torrente de ideas, percepciones, sensaciones, asociaciones y recuerdos que pasan por nuestras mentes y que caracterizan

el pensamiento humano y cuyo ejemplo supremo se da en el monólogo de Molly Bloom.

El resultado de todo esto es que en *Ulises* Joyce adopta una enorme variedad de estilos para narrar su novela de acuerdo con los propósitos que se planteó para cada capítulo. Así sucede en el primer capítulo de la novela, “Telémaco”, titulado así para conferirle ecos épicos, en el que priva el estilo directo, lúcido y lógico. La primera utilización del monólogo interior como herramienta narrativa se da en el capítulo tercero, llamado “Proteo”, en donde Stephen lee el mundo exclusivamente en función de las palabras. El del flujo de conciencia se da en el monólogo de Molly Bloom equivalente a “Penélope” en el parangón homérico, y así consecutivamente utiliza el pastiche en el capítulo de “Nausicaa”, el estilo paródico en “Eumeo”, el dramático paródico en “Circe” y el de sucesos simultáneos y monólogo interior en “Rocas errantes”.

La acción de *Ulises* no procede pues por desarrollo lógico, lineal y de continuidad anecdótica y suspenso sino por técnica narrativa y aglomeración. Mucha confusión ha creado parte de la crítica académica al insinuar que hay que seguir el paralelismo homérico para poder desentrañar la historia que Joyce nos cuenta en su novela como si se tratara de un documento de carácter hagiográfico. Lo cierto es que él se sirvió de dos esquemas, el Linnatti y el Gorman Gilber en donde establece cuáles son los capítulos y a qué personaje o situación de la *Odisea* corresponden, así como la hora, los colores que prevalecen, la técnica o arte elegida, el órgano del cuerpo humano al que obedece y los símbolos de cada sección. Sin embargo, a mí me parece que se trata de una juguetona guía que le sirvió más al autor para no perderse en el *mare magnum* de su historia que al lector para intentar descifrarla. La realidad es que *Ulises* es fundamentalmente una novela lírica y cómica a la vez. Está inscrita definitivamente dentro del área de la comedia y no en la de la tragedia y aunque tiene visos épicos en cuanto a que nos relata las “hazañas” de un Ulises moderno encarnado en la figura de un judío dedicado a la venta de publicidad en Dublín y su ocasional encuentro con un joven que es una suerte de Telémaco al que decide adoptar como su hijo, su mérito mayor descansa en la novedad de su discurso narrativo y en las pirotecnias verbales de las que se sirve para ofrecernos la imagen de un solo día en la vida de Dublín, el 16 de junio de 1904.

El estilo de Joyce no carece de cualidades visuales pero abunda en evocaciones auditivas y musicales; él padecía de

glaucoma y por consiguiente su vista era sumamente débil y esto se refleja de alguna manera en su novela; no así su oído que estaba bien educado en términos musicales y a través del cual hace alarde de su filigrana verbal. Hay un capítulo en particular, el llamado “Sirenas”, en donde James Joyce se sirve de su educación musical y evoca el canto de las sirenas como si fuera un concierto en *fuga per Canonem* en el interior de una taberna. Pero a lo largo de toda la novela se sirve de ciertos motivos o *Leitmotive* como la papa, el jabón, las cartas de Martha Clifford, la carrera de caballos, el folleto de Elías, la cabalgata del Viceroy, la carta de Blazes Boyland, el libro pornográfico *Las dulzuras del pecado* que le obsequia a Molly, que, a manera de una frasecilla musical en una sinfonía, sirve para evocar cada cierto tiempo, armonizar y darle cohesión a los diversos motivos que constituyen la totalidad de la novela.

Pero la gran hazaña de James Joyce es haber captado las más íntimas palpitations de los habitantes de toda una ciudad, de su amada y odiada Dublín, a través del poder evocativo, sugerente, maleable, equívoco y musical de la lengua inglesa. *Ulises* refleja la totalidad de la vida contenida en un solo día y por ello su material se antoja inagotable. Joyce se levanta ahora como uno de los cuatro puntos cardinales de la literatura del siglo xx y su virtuosismo verbal no ha sido superado en ningún otro idioma a pesar de la desconfianza que él mostraba hacia el idioma “adquirido”. Su gran problema, si alguno tuvo, fue que cerró una puerta por la que otros autores, como William Faulkner, Samuel Beckett o Vladimir Nabokov, han podido traspasar por momentos sin que ello signifique que, salvo en pequeña escala, hayan ido mucho más allá de donde llegó James Joyce. Esa puerta ahora permanece simultáneamente abierta y cerrada para siempre pues aun los que no han leído a Joyce utilizan sus técnicas, pero también quienes han leído *Finnegans Wake* saben que no es posible ir más allá de los experimentos del dificultoso *Ulises*, pues este vano intento desembocó en una obra nocturna, oscura, codificada e impenetrable para los lectores. *Finnegans Wake* es a *Ulises* lo que *Persiles y Sigismunda* fue al *Quijote*. Sin embargo, el *Quijote* se levanta como otra gran obra que, hace cuatro siglos, al igual que el *Ulises* en el siglo xx, cambió radicalmente los derroteros de la novela. •

HERNÁN LARA ZAVALA es narrador, ensayista, editor y profesor universitario. Sus publicaciones más recientes son *Rumbo a la historia* (La Centena, 2003) y *Cuentos jóvenes* (UNAM, 2004).