

JAMES JOYCE: UN FUNÁMBULO DEL LITORAL

Rebeca García Nieto

Psicóloga Clínica. Hospital Universitario «Del Río Hortega», Valladolid

Resumen:

La escritura y el exilio salvaron a James Joyce de desarrollar una psicosis clínica. Desde el punto de vista psicopatológico nos encontramos ante una estructura psicótica no descompensada. Su biografía y su obra apuntan hacia la manera en que estaba tallado el vidrio de su personalidad. A través del análisis de sus libros, en gran medida autobiográficos, y algunos acontecimientos de su vida, es posible entrever los probables puntos de corte por los que su cristal quebraría en caso de descompensación. Se prestará atención a la relación con su padre (caracterizada por la ausencia de éste), a la relación con su madre (que de algún modo trato de recrear en su relación con su esposa —Nora Barnacle—) y a la particular relación que mantuvo con su hija. A lo largo de su obra el autor va desapareciendo hasta el punto de ser casi totalmente engullido en su último libro *Finnegan's Wake*, que no trata de cosa alguna sino de la «cosa en sí».

Palabras clave: estructura psicótica, escritura, locura y literatura.

JAMES JOYCE: A TIGHTROPE WALKER OF THE SEABOARD

Abstract:

Joyce's writing and his exile saved him from developing a clinical psychosis. From a psychopathological point of view, we are presented with a non-unbalanced psychotic personality pattern. His biography and his work suggest the way in which the crystal of his personality was cut. By means of the analysis of his books, autobiographic to a large extent, and some facts of his life, it is possible to glimpse the most likely breaking points by which his glass would shatter in case of unbalancing. A special attention will be paid to his relationship with his father (characterized by his lack), to his relationship with his

mother (which, somehow, he tried to recreate in his relationship with his wife- Nora Barnacle-) and to the particular relationship that she maintained with his daughter. Throughout his work, the author is vanishing to the extent of being swallowed almost entirely in his last book *Finnegan's Wake*, which doesn't deal with anything but the «thing-in-itself».

Key words: psychotic personality pattern, writing, madness and Literature.

1. LOS FUNÁMBULOS DEL LITORAL

Al igual que otros artistas como Artaud, Nietzsche o Van Gogh, James Joyce fue uno de esos «funámbulos del litoral»¹ cuya obra trata de apuntalar y, al mismo tiempo, se apoya en el Abismo. Nos encontramos ante alguien con una estructura psicótica que, sirviéndose de suplencias varias, se las ingenió para no desarrollar una psicosis clínica. Los cuadros en que Van Gogh «pintaba el infinito» le servían de «pararrayos»² contra la enfermedad. De la misma manera, la obra de Joyce interpone un *trompe l'oeil* entre las cosas y él. Joyce sólo podía vivir en su obra. *Finnegan's Wake*³ fue para él más real que la realidad y escribirlo le permitió seguir con una vida que le era dolorosa e insoportable hasta en actos tan cotidianos como afeitarse. Al igual que para Nietzsche, «la experiencia en el mundo estaba justificada sólo como un fenómeno estético»⁴. Sin embargo, existe una notable diferencia entre ambos, mientras que Nietzsche se adentró sin miedo en la locura, Joyce logró permanecer en el umbral contemplando lo que desde ese punto se vislumbraba.

Si la vida de James Joyce se caracteriza por algo es por su obra literaria y por su exilio voluntario. Ambas estrategias cumplían la función de otorgarle el distanciamiento necesario para seguir con su vida. Podría decirse que Joyce representa el prototipo de la concepción rilkeana del hombre. En las *Elegías de Duino*, Rilke se refiere a éste como lo «más efímero», lo «más fugaz», «la criatura que está incesantemente partiendo», ya que nunca es «capaz de establecerse a sí mismo en una presencia serena ni para el mundo ni para sí»⁵.

Sólo lejos de Irlanda podía seguir «viviendo» en su tierra natal, como ponen de manifiesto sus obras y su biografía. Solía decir a sus conocidos que cada día, y de todos los modos posibles, andaba por las calles de Dublín. Por otra parte, solamente

¹ MALEVAL, J.-C. (1998), *Lógica del delirio*, Barcelona, Ediciones del Serbal, p. 179.

² JASPERS, K. (1953), *Strindberg et Van Gogh, Hölderlin et Swedenborg*, París, Éditions de Minuit, pp. 233-234. Citado en MALEVAL, J.-C. (1998), *Lógica del delirio*. Ediciones del Serbal, Barcelona, p. 180.

³ JOYCE, J. (1992), *Finnegan's Wake*, London, Penguin Books.

⁴ DE MAN, P. (1990), *Alegorías de la lectura: Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Barcelona, Editorial Lumen, p. 115.

⁵ DE MAN (1990), p. 37.

escribiendo acerca de sus relaciones familiares podía seguir habitando en una familia como la suya. En la mejor biografía escrita sobre James Joyce, Ellman señala a este respecto: «En sus obras parece reconstruir en otros términos las relaciones familiares que vivía, para poder liberarse de las contradicciones en su propia imagen de sí mismo; para superar la convencionalidad de su madre y el rencor de su padre, para poder ser su propio padre...»⁶.

Al parecer esa necesidad compulsiva de escapar de sí respondía al hecho de que sólo era capaz de aceptar su presencia en tanto ausencia. El escritor, al igual que un Dios que necesita alejarse de todos y de sí mismo, se crea y se interpone entre él y sus criaturas. Stephen Dedalus, protagonista de *Ulises* dice en referencia Shakespeare que «su espíritu implacable es el enloquecido Yago haciendo sufrir constantemente al moro que hay en él»⁷.

Aunque la psicosis no se desencadenó de forma franca en el caso de Joyce, algunos detalles de su biografía apuntan hacia la manera en que estaba tallado el vidrio de su personalidad. En algunos momentos es posible entrever los probables puntos de corte por los que su cristal quebraría al ser alcanzado por las astillas de una realidad que siempre estuvo, en su caso, al borde de la ruptura. Así *Dublineses* está plagado de descripciones de momentos en que sentía que la realidad se desnudaba ante sus ojos o «momentos en los que nace el alma». Estas descripciones llamadas «epifanías» revelan que algo de lo real emergía en forma de «espasmos aislados de penetración», «cambios repentinos e imprevistos de las apariencias... momentos en los que la esencia de las cosas, lo que les es propio, salta hacia nosotros desde las ropas de su apariencia»⁸... En estos momentos parece que el telón de fondo de la realidad de James Joyce se descorría dejando al descubierto un nuevo escenario.

Por otra parte, en algún momento de su vida experimentó reacciones que podrían calificarse de paranoicas. Su exilio de Irlanda tenía en parte que ver con el hecho de que Joyce creía que era persona non grata en su país y tenía allí enemigos que querían destruirle. Creía que si volvía a Irlanda sufriría abusos físicos⁹, por eso no volvió ni siquiera cuando su padre enfermó y murió. También resulta significativo que cuando su esposa e hijos se vieron envueltos en un tiroteo entre los ingleses y los irlandeses, Joyce interpretó que se trataba de un ataque directo contra su persona¹⁰.

Pero no fue hasta la muerte de su padre cuando sintió en la nuca el soplo de los «vientos racheados de la nada»¹¹ que hasta entonces había logrado acallar. La relación de

⁶ ELLMAN, R. (1991), *James Joyce*, Barcelona, Editorial Anagrama, p. 332.

⁷ *Ibidem*, p. 130.

⁸ *Ibidem*, p. 148.

⁹ *Ibidem*, p. 338.

¹⁰ *Ibidem*, p. 595.

¹¹ ARTAUD, A. (1971), *Oeuvres complètes, VIII*, Paris, Gallimard, p. 65.

James con su padre, John Stanislaus fue cuanto menos ambigua. «En las profundidades de la mente de su padre, James había usurpado la cuna de su hermano mayor (muerto 8 días después de nacer)»¹². John dijo que su vida había sido enterrada junto con el primogénito fallecido. «La infancia de Joyce fue dominada retóricamente por su padre»¹³, hasta el punto que para algunos críticos el soporte central de su vida y obra es su padre.

La muerte, anacrónica por excelencia y haciendo gala de su peculiar puntualidad, llegó a destiempo para John Joyce. Hacía años que no se veían ya que James escapó de Irlanda sin despedirse de nadie. No le dio tiempo a decirle nada. Al morir su padre sintió que su voz entraba en su cuerpo cuando suspiraba. «Me parece que su voz, de algún modo, entró en mi cuerpo o en mi garganta. Últimamente más que nunca, especialmente cuando suspiro»¹⁴. Ellman describe un período de alucinaciones auditivas en la vida de Joyce que desaparecen cuando, por prescripción médica, Joyce retoma la escritura de *Finnegan's Wake*¹⁵. El propio Joyce revela que escuchaba a su padre hablando con él¹⁶ y seguía imaginando dónde estaba él después de haberse «desvanecido en la impalpabilidad»¹⁷. Su padre fue doblemente un fantasma para Joyce: fantasma por ausencia y fantasma por muerte. John hizo a James su único heredero. Pero las únicas propiedades que éste poseía eran sus deudas. El escritor presenta a su padre como una sombra, como una voz oída sólo por aquél que es la sustancia de su sombra¹⁸. En *Ulises*, el espíritu del padre de Hamlet le dice a éste: «Escucha, escucha, escucha» y Hamlet: «mi carne lo oye: erizándose, oye»¹⁹, porque es el cuerpo quien verdaderamente toma nota de lo que ve y escucha. Es en la carne donde se inscriben los secretos más importantes, como luego veremos.

En 1922 tras publicar *Ulises*, empieza *Work in Progress* (Obra en marcha) que luego desembocaría en *Finnegan's Wake*. Cuando comenzó a tener alucinaciones auditivas el doctor le prescribió que siguiera escribiendo. *Finnegan's Wake* es una especie de contrapunto de la reverberación de la voz paterna. El contrapunto es la técnica para componer música polifónica mediante el enlace de dos o más melodías (o voces) independientes que se escuchan simultáneamente. En *Finnegan's Wake* pueden escucharse dos voces: la suya y la de su padre. *Punctus contra punctum*. Nota contra

¹² JACKSON, J. W., COSTELLO, P. (1997), *John Stanislaus Joyce: the voluminous life and genius of James Joyce's father*, New York, St. Martin's Press, p. 113.

¹³ ELLMAN (1991), p. 292.

¹⁴ Carta a Harriet Weaver, 22 julio 1932. Citada en: ELLMAN (1991), p. 719.

¹⁵ ELLMAN (1991), p. 685.

¹⁶ JOLAS, E. (1948), *My friend James Joyce*. En: GIVENS (Ed.), *James Joyce: two decades of criticism*. New York, Vanguard Press, p. 9.

¹⁷ JOYCE, J. (1986) *Ulysses: the corrected text*, New York, Vintage Books, p. 154.

¹⁸ JOYCE, J. (2003), *Ulises*, Barcelona, Ed. Lumen, p. 231.

¹⁹ JOYCE (2003), p. 223.

nota. Toda voz queda anulada por una única nota de la voz superior. Como luego veremos en *Finnegan's Wake* logra dar sepultura a la voz del fantasma de su padre.

2. LUCIA JOYCE: ¿UNA LOCURA VICARIA?

Coincidiendo con este momento trágico en la vida del escritor irlandés, su hija Lucía enloqueció. Joyce nunca reconoció que su hija estuviera enferma, sino que creía que tenía unas dotes extraordinarias de clarividencia. «Mi esposa y yo hemos comprobado ciertos ejemplos de su clarividencia y, naturalmente, no de la de circo», decía Joyce²⁰.

Lucía inventó un nuevo lenguaje que imitaba el de su padre. Sin embargo, Joyce sólo veía en las excentricidades de su hija claras muestras de su genialidad. Jung vio en este lenguaje una prueba de la esquizofrenia que Lucía Joyce padecía. Jung señaló también que *Ulises* revelaba un estilo psicológico esquizofrénico²¹. Pero Joyce solo veía en este lenguaje de Lucía una profunda intuición sobre los mecanismos y juegos de la lengua. De alguna manera se sentía orgulloso de las habilidades telepáticas de Lucía: «Aunque desee fervientemente su curación, me pregunto qué ocurrirá si ella llega de hecho a retirar su mirada de la ensoñación iluminada de relámpagos que es la clarividencia y la vuelve hacia esa magullada cara de taxista que es el mundo»²².

Joyce parece conocer de forma intuitiva lo que sucedía dentro de la cabeza de su hija. Él siempre tuvo una notable capacidad para seguirla en los repentinos saltos de pensamiento que desconcertaban completamente a otras personas»²³. La locura de la hija puede ser leída como una prolongación del síntoma del padre. Lacan señala que Joyce «le atribuye alguna cosa que estaba en el prolongamiento de su propio síntoma»²⁴. A ambos se les imponían las palabras. Al uno en forma de literatura, a la otra en forma de telepatía.

Otros autores como Sergio Laia ven en la clarividencia o exceso de videncia de Lucía una especie de compensación o formación reactiva de la ceguera que el padre comenzó a sufrir por aquél entonces. Lo que acontecía en el cuerpo del padre era respondido en el cuerpo de la hija. Las cartas de Lucía revelan una relación muy particular entre ambos: «Padre Querido: Me gustas mucho (...) Padre, si alguna vez llega a gustarme alguien, te juro por Jesús que no será porque tú no me gustes»²⁵. Ella nunca creyó en el fallecimiento de su padre.

²⁰ ELLMAN (1991), p. 757.

²¹ JUNG, C. G. (1989), *Ulysses: a monologue*. En: BENSTOCK, B. (Ed.) *Critical essays on James Joyce's Ulysses*. Boston, G. K. Hall & Co., pp. 9-27.

²² ELLMAN (1991), p. 757.

²³ ELLMAN (1991), p. 750.

²⁴ LAIA, S. (2006), *Los escritos fuera de sí*, Asociación Galega de Saúde Mental, p. 213.

²⁵ ELLMAN (1991), p. 750.

Joyce siempre se sintió culpable porque creía que el «malestar» de su hija se debía a la vida nómada y a las múltiples lenguas que había tenido que aprender a lo largo de su vida. Creía que la culpa era suya por todo lo que su genio tenía de anormal. Estaba tan estrechamente identificado con ella que admitir la enfermedad de su hija hubiera sido como reconocer su propia patología.

3. LA VIDA EN UN MUNDO ENTRE PARÉNTESIS

Un escritor cifra lo más íntimo de sí mismo en su obra. No obstante, no siempre es posible captar indicios de locura en la obra de un escritor, ni siquiera en el caso de alguien que se haya vuelto definitivamente loco. Así, Lledó dice que hubiera sido prácticamente imposible diagnosticar a Nietzsche sólo por su forma de escribir. «La profesión de Nietzsche era la filología (...) su uso del alemán es tan potente y cuidado que se hace difícil encontrar algo de enfermedad bajo la perfección de su estilo, bajo la disciplina de su escritura»²⁶, dice el filósofo.

Sin embargo, lo que un escritor escribe dice más de él de lo que a éste le gustaría. No hay que saber demasiado de un escritor puesto que lo que escribe siempre sabe más de él que él mismo. Michel Foucault, aborda la relación entre texto y autor en una conferencia a los miembros de la Sociedad Francesa de Filosofía titulada «¿Qué es un autor?»²⁷. Para Foucault, el texto apunta siempre hacia esa figura que es exterior. En la escritura se abre un espacio por el que el sujeto que escribe no cesa de desaparecer. Joyce, se vacía incesantemente al escribir, pero, paradójicamente, es ese vaciarse lo que le salva del vacío.

Los que vivimos, o eso creemos, en el mundo del lenguaje compartido por los miembros de una sociedad dada contamos con el apoyo de las metáforas para vivir. «Las metáforas son más tenaces que los hechos»²⁸ dice De Man. Los hombres aprovechamos esa obstinación de las metáforas para improvisar una brizna de sentido en aquello que no lo tiene.

Sin embargo, Joyce parece vivir en un mundo sin metáforas. Borges examinó su obra y uno de los aspectos que le resultó más llamativo de la misma fue la ausencia de éstas. Para Joyce todo es polisémico. Todo tiene múltiples sentidos y por tanto ninguno. Cualquier cosa puede significar casi todo, y por consiguiente nada.

Desde el punto de vista empírico, la presencia del mundo en que vivimos es tan abrumadoramente sólida, que damos por hecho que es la única verdad. Sin embargo hay un conjunto de mitos y ficciones detrás del mundo que conocemos. Joyce los desenmascara en su obra. Así, parece ser consciente del carácter ficticio de la llama-

²⁶ JALÓN, M., COLINA, F. (1996), *Pasado y presente: diálogo*, Valladolid, Cuatro ediciones, p. 40.

²⁷ FOUCAULT, M. (1999), *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, pp. 329-360.

²⁸ DE MAN (1990), p. 17.

da metáfora paterna: «El padre es una ficción legal»²⁹ dice un personaje en *Ulises*. Incluso la idea de individualidad del ser humano es una metáfora cuya función es proteger a quien la sostiene del peso de su propia insignificancia. Somos un mero accidente en el orden cósmico y nuestra vida sólo un paréntesis de brevedad infinitesimal, como pone en boca de Bloom, uno de los protagonistas de *Ulises*.

Las convenciones lingüísticas tienen un papel esencial en el mantenimiento de estas ilusiones. El lenguaje es por tanto uno de los pilares de la mentira. Por eso cuando las metáforas no sirven uno se ve confrontado con la verdad. «Lo que llamamos verdades, dice Nietzsche, son realmente ilusiones cuya naturaleza ilusoria ha sido olvidada, metáforas que han sido abandonadas...»³⁰. Es muy difícil vivir cuando uno no tiene más que metáforas muertas para engañarse, palabras contiguas que han adquirido un carácter ficticio debido a su uso reiterado, meros clichés. Se ve obligado a poner el mundo, tal y como los demás lo conocemos, entre paréntesis si quiere seguir viviendo en él o, al menos, en sus alrededores. Así Joyce decía que sólo podía pertenecer a la sociedad como «outsider». En los márgenes del paréntesis en que vivimos los demás.

La escritura se ha vinculado tradicionalmente con la soledad, la locura y la muerte. Algunos piensan que para escribir es preciso estar enajenadamente solo. Escribir implica siempre una forma extrema de soledad, ya que el escritor, en esencia, mantiene un diálogo consigo mismo que no puede permitirse el lujo de dejar de sostener. Es una lucha por adueñarte de tus propias palabras cuando éstas tratan de someterte. Se trata de un duelo a muerte con uno mismo ya que escribir es, en cierto modo, morir un poco. Pero, al escribir, el autor muere de una forma muy especial, como el suicida que, al contemplarse en el espejo, se mira a los ojos de esa manera en que uno mira cuando le gusta mucho lo que ve. Joyce salió victorioso de ese duelo entre sus ojos y su reflejo y consiguió hacerse «autor de su propio poema»³¹.

4. *IN THE VANISHING POINT* (EN EL PUNTO DE FUGA)

En algunos capítulos de *Ulises*, Joyce emplea un narrador omnisciente y físicamente ausente del lugar donde transcurre la escena. Como veremos, al escribir, Joyce bordea constantemente un punto ciego de sí mismo. Este hecho es especialmente visible en *Finnegan's Wake* cuando se hace la noche en Joyce.

De forma similar al punto de fuga de un cuadro, todas las paralelas que pueden trazarse en las obras de Joyce convergen en un mismo punto. Ese centro invisible sobre el que gravita el cuadro parece está fuera del marco. La diferencia entre Joyce y

²⁹ JOYCE (1986), p. 171.

³⁰ DE MAN (1990), p. 134.

³¹ LAIA (2006), p. 205.

otros escritores no es lo que dice, ni siquiera cómo lo dice, sino el lugar desde donde nos habla. Un lugar que ni siquiera el escritor conoce.

Cuando escribe, Joyce nos sirve en bandeja los barrotes de la celda donde reside en régimen de libertad condicional. Joyce sangra tinta *literalmente* sobre cada página. Ese desangrarse deja entrever el espacio donde verdaderamente tuvo lugar su destierro. Pero Joyce no se limita a ser un reo, sino que también es su propio carcelero. Verdugo y condenado en uno. Sólo allí, en su patíbulo de papel, puede rasgar las sogas de la conciencia que sujetan las rejas de nuestra mirada. En ese sentido, nuestro preso goza de una libertad ilimitada.

El escritor irlandés conoce bien el lenguaje y no se limita a ser un secretario de sus invisibles. No se resigna a ser una nota al pie en la página escrita al dictado por otro. Joyce cuestiona por escrito la potestad para hablar en primera persona por él. *Finnegan's Wake* puede considerarse como una labor de reescritura de los fenómenos elementales que en aquella época padecía. Al reescribirlos se hace dueño de ellos. En el caso de Joyce es difícil distinguir al usurpador del usurpado. Usurpador es una de las principales palabras no enunciadas de Ulises. Un usurpador es un individuo que reclama lo que por derecho le corresponde a otro. Joyce nos enseña que el que toma posesión puede ser también aquel de quien se toma de posesión.

Cuando Joyce se ensimisma al escribir, ¿dónde se encuentra exactamente quien mira y hacia quién vuelve su mirada? Joyce se convierte en un ojo que ignora desde donde mira, en una mano que ignora quién sostiene la pluma que la anima y sobre qué hoja de papel está realmente posada.

Se ha dicho que el verdadero cuerpo de Joyce es su corpus, su obra. En ella, Joyce desvía las palabras que le dirige alguien que no sólo habla en su nombre desde dentro sino que también le escribe. Solamente una página en blanco tiene la cuota de silencio necesaria para recoger las palabras que él refracta. Ellas se alojan allí, ya que no hay un cuerpo donde alojarlas. Entre líneas, el autor parece proclamar en cada página: «Este es mi cuerpo».

En *Retrato de un Artista Adolescente*, se describe el momento en que Joyce recibe una paliza de manos de unos compañeros del colegio. El escritor describe su cuerpo como algo ajeno, que simplemente deja caer «como se desprende la suave piel de un fruto maduro»³², cuando le pegan. Stephen Dedalus no puede simbolizar la violencia que acaba de imponerse sobre su cuerpo y éste se va deslizando hasta yacer a sus pies. ¿Cómo sobrevivió a la paliza? Sencillamente, no estando allí, no habitando de verdad en su cuerpo, estando fuera de sí, cuando los golpes alcanzaban su carne. Como veremos en el próximo apartado, a partir de ahí depositaría los golpes en ese nuevo corpus y dejaría sus heridas en el papel secante con la esperanza de que algún día se convirtiesen en cicatrices de papel.

³² JOYCE, J. (1977), *A portrait of the artist as a young man*, New York Penguin Books, p. 82.

La locura, y por tanto también la locura de escribir, es «una especie de ek-stasis, un estar fuera de sí, un estado en el cual la verdad se conoce (y se dice) desde una posición que no sabe que es la posición de la verdad»³³. En esta misma línea, Erasmo señala que «cuando el hombre está fuera de sí, *extra se*, y es feliz por el simple hecho de estar fuera de sí, experimenta algo inefable procedente del supremo bien —*summum bonum*—...Quienes tienen la suerte de sentir esto (un atisbo de la otra vida) experimentan algo parecido a la locura»³⁴

Paradójicamente, ese sacar fuera, para poder intimar con uno mismo hace emerger inevitablemente a todos aquellos que nos hacen compañía en nuestro exilio interno. Allí habitan representaciones esquemáticas de las personas que han sido importantes en la fragua de nuestra subjetividad. Los límites entre «yo», «nosotros» y «ellos» se diluyen. Las demarcaciones dejan de tener sentido. Cada vez que el autor traza una palabra les invoca y aparecen sobre el papel los esbozos caricaturizados de aquellos que fueron emplazados sin que el escritor tuviera constancia. Un escritor escribe en contra, pero también gracias a, esas figuras que nos pueblan. Unas veces busca vengarse de ellos, otras suplica su redención. En Joyce el objetivo es más ambicioso. Pretende acabar con los usurpadores internos y recuperar el trono. Como veremos luego en *Ulises*, Joyce se las ingenia para devenir su propio padre, o al menos una parodia del mismo.

No obstante conviene recordar que el yo se escribe siempre a sí mismo. El yo está dividido en contra, y a favor, de sí. Joyce escribió su libro de poemas *Chamber Music* como una propuesta contra sí mismo. *Ulises* es una confesión, un examen de conciencia sin propósito de enmienda. El escritor es confesor y pecador al mismo tiempo. Tiene que encargarse tanto de su acusación como de su defensa. En *Ulises*, Joyce deja que su yo joven, Stephen Dedalus, expie sus pecados.

Para poder escuchar lo que un escritor tiene que confesarse tiene que amordazar a las versiones anteriores de él mismo que nunca acaban de callarse del todo por mucho que su voz parezca asfixiada. En cierto modo, Joyce da la Extremaunción a su anterior yo, representado mediante el personaje de Stephen Dedalus.

No obstante, también es necesario acallar las voces de todos aquellos por quienes y para quienes escribe. Además, hay que escuchar aquello que no se puede oír —el silencio— sin permitirse el lujo de recrearse demasiado en su seductora melodía. Algo de lo que ni siquiera el propio Ulises habría podido escapar³⁵. Para darse un paseo por nuestras profundidades hay que abrirse paso por las innumerables capas de silencio que custodian la verdad sobre nosotros mismos, nuestro secreto. Nuestros tesoros más íntimos, nuestras humillaciones y vergüenzas, todo aquello de lo que nos vimos

³³ COETZEE, J. M. (2007), *Contra la censura*, Barcelona, Debate, p. 123.

³⁴ ERASMUS, D. (1941), *The Praise of Folly*, Princeton, Princeton University Press, pp. 123-124.

³⁵ KAFKA, F. (2005), *El silencio de las sirenas: Escritos y fragmentos póstumos*, Barcelona, Contemporánea de Bolsillo.

obligados a despedir, yacen allí enterrados en vida. Por mucha arena que echemos encima, por mucha palabrería, los ecos de las palabras que creíamos enmudecidas rara vez nos dicen del todo adiós. Además de ser hábil en el manejo de las palabras, un escritor debe ser también un espeleólogo en la cavidad de su silencio.

Rasgar una hoja a golpe de pluma para poder escharbar en sí duele. Pero la forma en que Joyce abordaba el sufrimiento era distinta. Otros escritores no compartieron su forma de profanar el sufrimiento que sacraliza a todo escritor. Virginia Woolf al leer *Ulises* sentía como si «su propia pena hubiera sido arrancada de sus propias manos y Joyce hubiese garabateado con ella la palabra «JODER» en el asiento del retrete»³⁶.

Aunque escribir implique extorsionar, matar y morir un poco más, no es sólo un trabajo sucio. Tiene también el gusto agridulce de una reconciliación. El escritor transforma a sus figuras internas a su antojo, hace que le digan lo que quiere oír, hace que quienes le han hecho daño supliquen clemencia, que le susurren palabras de amor quienes nunca le han querido, hacen que le absuelvan quienes jamás le habrían perdonado... Básicamente, mediante la escritura, un escritor se perdona.

5. DEHISCENCIAS

Dehiscencia: Herida abierta previamente suturada. Es posible rastrear la huella de antiguas heridas en un texto escrito. El mismo hecho de escribir consiste en abrir unas heridas para cerrar otras. Sólo rellenando páginas es capaz el escritor de tejer una nueva epidermis que disimule las cicatrices. A través de estos nuevos poros deja que la tinta mane con la esperanza de que sobre la página se seque todo lo que supura de él. A través de ellos se deja acariciar por los sutiles latigazos que le inflige su propia mano. Uno de sus personajes comenta a este respecto: «Escribió hasta el último centímetro cuadrado del único folio que pudo conseguir, su propio cuerpo»³⁷.

Joyce sólo es capaz de calmar el ardor que produce la caricia de la palabra rasándose. Virginia Woolf dijo de *Ulises* que es el entretenimiento de un estudiantillo «que se rasca con grima sus sarpullidos»³⁸. La concepción del cuerpo de Joyce queda resumida en una de sus palabras-maleta: «cropse». En «cropse» se mezclan «corpse» (cadáver), «corpus» (cuerpo) y «crop» (cultivo, cosecha, crecer...). A través de esa palabra, Joyce señala la unión entre lo vivo y lo muerto de un cuerpo. Presenta el cuerpo como un cadáver del que podría nacer algo. Joyce convierte la facticidad de la carne en materialidad de la letra y se aferra a ésta al igual que otros se pellizcan para convencerse a sí mismos de que siguen vivos.

³⁶ BELL, Q. (2003), *Virginia Woolf*, Barcelona, Editorial Lumen, pp. 332-333.

³⁷ ELLMAN (1991), p. 405.

³⁸ ELLMAN (1991), p. 587.

Aparte de las epifanías, no hay mucho rastro de antiguas heridas en las primeras obras de Joyce. Al principio, parafraseando a George Russell, «no había en él caos suficiente como para hacer surgir un universo»³⁹. Sólo cabe destacar las dificultades para sentir plenamente de algunos personajes de *Dublineses* como Gabriel Conroy (*Los Muertos*) y Mr. Duffy (*A painful case*). A través de «Mr. Duffy» expone la imposibilidad de salir de uno mismo y, por tanto, la imposibilidad de amar. Para él «la soledad humana es incurable», «es imposible la entrega», «uno se pertenece sólo a sí mismo»⁴⁰. El ser excluido del «festín de la vida»⁴¹, es inherente a su apellido —Duffy— que significa espíritu, algo desposeído de cuerpo y de vida. Sin embargo, Mr. Duffy, conserva cierta identidad. Aunque vive «a cierta distancia de su cuerpo, observando sus propios actos con mirada furtiva y escéptica» y a pesar de poseer el hábito de referirse a sí mismo con una «breve oración sobre sí mismo, con el sujeto en tercera persona y el predicado en tiempo pretérito»⁴², el personaje es capaz de retener cierta subjetividad.

En *Retrato del Artista Adolescente* llama la atención el episodio de la paliza. Lacan señala que la relación de extraña indiferencia que Joyce mantenía con su propio cuerpo es muy sospechosa para un analista. Es difícil percibir siquiera una pizca de afecto en la descripción de algo tan doloroso. Al desligarse de la imagen de su propio cuerpo, se desprende de una buena porción de su realidad.

Pero es en *Ulises* cuando Joyce comienza a desaparecer ante los ojos del lector. El narrador de los primeros capítulos, Stephen Dedalus, se va desvaneciendo hasta que, al final del tercer episodio de Ulises, el lenguaje comienza a imponerse. Parafraseando a Barthes, al desvanecerse, el autor muere. Se ausenta y «cede la iniciativa a las palabras»⁴³.

Esta tendencia se hace más evidente en *Work in progress* (Obra en marcha), finalmente titulada *Finnegan's Wake*. A medida que la obra se pone en marcha el texto se desgarrá como un delirio que se destroza a sí mismo cuanto más lo alimenta el delirante. En *Finnegan's Wake* el autor parece estar a punto de ser enterrado vivo en las arenas movedizas del texto. En cierto modo recuerda al testamento de Sade, escalofriante además de utópico. En dicho documento, el Marqués detallaba la forma en que quería ser borrado de la memoria de las personas: escogió un matorral para que su cadáver fuera enterrado, quiso que se sembraran bellotas encima.... Pero entre líneas pedía que se hiciera un monumento a las huellas que dejó su paso por el mundo. Es irónico que alguien cuyo principal anhelo es ser olvidado se tome la molestia de elaborar la forma en que quiere permanecer en los trazos de memoria de quienes

³⁹ ELLMAN (1991), p. 119.

⁴⁰ JOYCE, J. (1993), *Dublineses*, Barcelona, Ed. Lumen, p. 111.

⁴¹ *Ibidem* p. 117.

⁴² *Ibidem*, p. 108.

⁴³ MALLARME, S. (1945), *Oeuvres Complètes*, París, Gallimard, pp. 360-368.

le han sobrevivido. Es ese tratar de borrarse lo que, paradójicamente, le hace permanecer. En *Finnegan's Wake* el autor trata de escapar de su incómoda presencia a toda costa, pero deja huellas por todas partes. En ese ausentarse Joyce está más presente que nunca.

6. A LITTER TO MR. JOYCE

Las palabras son «signos en campo blanco»⁴⁴, dice Stephen Dedalus. Joyce deposita en la blancura los restos de los que intenta librarse. No se resigna al hecho de que el pronombre de la primera persona del singular no se ajuste del todo a quien habla por su boca. Lucha con las palabras hasta que logra tener al lenguaje bajo su mando. Como dijimos, en sus últimas obras Joyce consigue *hacerse autor de su propio poema*⁴⁵. Un poema digno del propio Rimbaud: hecho de desperdicios y retazos de la gramática. Su concepción de la palabra se restringe a la materialidad de la letra: más que *letter* (letra, carta) Mr. Joyce escribe mediante *litter* (basura). Mr. Joyce es emisor y destinatario de una carta que contiene sus propios restos. Una carta firmada por un desconocido que no da la cara. La única manera que encontró para defenderse de estos incómodos anónimos fue descomponer el lenguaje mismo.

La relación que Joyce mantiene con las palabras guarda ciertas similitudes con la de Louis Wolfson «el estudiante de lenguas esquizofrénico». Wolfson descomponía las palabras que oía en su lengua materna (inglés) y, de modo automático, las convertía en palabras de otro idioma (francés, hebreo, alemán) que fueran similares en significado y, sobre todo, guardaran similitudes fonéticas⁴⁶. Wolfson traducía siguiendo ciertas reglas. Dada una palabra en lengua materna, hallaba una palabra extranjera de sentido similar, pero con sonidos o fonemas comunes. Analizaba la frase en lengua materna en elementos fonéticos para convertirla lo antes posible en una frase de una o más lenguas extranjeras, que se le pareciera no sólo en el sentido, sino en el sonido. El objetivo de esta operación de traducción que llevaba a cabo de forma constante, era evitar que las palabras hirientes que escuchaba en la lengua materna le alcanzasen.

Wolfson no podía oír hablar a su madre sin pensar en el espantoso placer de ser poseído por ella. Cada palabra que ella pronunciaba lo hería, lo penetraba como cuando era pequeño y utilizaba irrigadores para los lavados intestinales. Para Wolfson, las palabras maternas son la vida: «malvada materia enferma que vive de su propio sufrimiento y de sus propios gritos»⁴⁷.

⁴⁴ JOYCE (1986), p. 40.

⁴⁵ LAIA (2006), p. 205.

⁴⁶ DELEUZE, G. (1993), Esquizología, *Revista XUL. Signo Viejo y Nuevo*, 9, 37-44, p. 37.

⁴⁷ DELEUZE (1993), p. 40.

Aunque Joyce no llega al extremo de necesitar romper constantemente las palabras que alcanzan sus oídos, el tratamiento que confería el escritor irlandés a las palabras revela el carácter hiriente de éstas. A diferencia de Wolfson, a Joyce le interesa no tanto el sentido como el sonido de las palabras. Por otra parte, Joyce utilizó el inglés como soporte. Wolfson tenía un complejo sistema de traducción para evitar que lo que oía pasara por el inglés.

A pesar de las diferencias, ambos se sirven de la lingüística para llevar a cabo el homicidio ritual de la lengua de sus padres. Cabe destacar también la similitud al describir la experiencia subjetiva de ser poseído por uno de sus progenitores. Así Wolfson relata el goce macabro de la madre al introducir las palabras que salían de su boca en las orejas de su hijo, cuando «los huesecillos de la oreja media de su única posesión —Louis Wolfson— se movían casi al unísono con las cuerdas vocales de ella»⁴⁸. Esta escena recuerda el momento en que Joyce afirmó que la voz de su padre se había metido en su garganta, especialmente cuando suspiraba.

7. ULISES O LA FIESTA DE LA RAZÓN PURA

En opinión del autor, «Ulises» es un libro terriblemente arriesgado ya que «sólo una hoja transparente lo separa de la locura»⁴⁹. En él, Joyce rinde homenaje a las cenizas no del todo consumidas de un día, el 16 de Junio de 1904. Transforma los acontecimientos hasta hacerlos irreconocibles, como si para conservar para siempre una fecha fuera necesario borrarla primero. Lo que aquel día tenía de especial era Nora Barnacle. Aquél día fue el primero en que pasaron juntos. Nora pasará a la historia a través del personaje de Molly Bloom. Esposa de mediana edad, joven virgen, prostituta, madre y Virgen María confluyen en este personaje. En la novela, las líneas entre devoción y tentación son etéreas. Lo mismo ocurría en su vida real. En una carta que le envió a Nora escribe: «Esta noche tengo una idea más loca de lo corriente. Creo que me gustaría que me azotaras. Me gustaría ver tu mirada ardiente de ira. Me pregunto si hay algo de locura en mí. ¿O es que el amor es locura? Te veo un momento como una virgen y al siguiente desvergonzada, insolente, medio desnuda y obscena»⁵⁰.

Nora no le bastaba como amante. Joyce necesitaba alguien a quien adorar: una diosa. En la novela, Joyce se sirve de la imagen de la Virgen María para describir la naturaleza de la adoración del marido —Leopold Bloom— por Molly. Él se arrodillaba ante ella. Las cartas a Nora pueden verse como una adoración o como una

⁴⁸ DELEUZE (1993), p. 41.

⁴⁹ MERCANTON, J. (1988), *Les heures de James Joyce*, Avignon, Actes Sud/L'Aire, p. 55.

⁵⁰ ELLMAN (1991), p. 319.

profanación de su imagen. La puso a prueba convirtiéndola en esposa sin llamarla así, negando la sanción legal de su unión. Dudó de su fidelidad. Dudó de su virginidad. Exigió que ella le confiara hasta los más extraños impulsos, hasta los más vergonzosos. Ella tenía que enseñarle su vida interior más recóndita, todo aquello que le permitiera averiguar qué era ser una mujer.

En *Ulises*, especialmente en el último capítulo, Joyce vuelve la mirada hacia el secreto invisible de la feminidad, que para Freud era la parte inaccesible de la personalidad de ambos sexos. Philippe Sollers señaló con respecto a Joyce que «un hombre capaz de describir hasta ese punto una mujer desde el interior trastorna los anales de la psicología»⁵¹. Aunque la infancia de Joyce fue retóricamente dominada por su padre, emocionalmente lo fue por su madre. Los lazos que le unían a su madre salen a la luz en su relación con Nora. «Le atraía especialmente contemplar la imagen de sí mismo como un niño débil mimado por una mujer fuerte. Sus personajes favoritos son aquellos que se retraen ante la masculinidad y, sin embargo, son amados por mujeres maternas»⁵².

Las cartas que enviaba a Nora revelaban también que Joyce ansiaba reconstruir en sus relaciones con ella los lazos afectivos que la muerte prematura de su madre seccionó. Explícitamente dice desear que «sus relaciones con su mujer sean como las del hijo y la madre, pues las de los amantes le parecen remotas en demasía»⁵³. Siempre codició una relación de dependencia: «Si pudiera encontrar el nido de tu matriz como un niño hijo de tu carne y de tu sangre, si pudiera ser alimentado por tu sangre, dormir para siempre en la cálida y secreta oscuridad de tu cuerpo...»⁵⁴. En *Finnegan's Wake* hay múltiples juegos lingüísticos con las palabras «*tomb*» (tumba) y «*womb*» (vientre). Para Joyce el vientre era un sepulcro lleno de vida.

8. *NON SERVIAM!*

Ulises fue prohibido en el Reino Unido y en Estados Unidos cuando fue publicado en 1922 porque se consideraba un atentado contra el decoro. A día de hoy son pocos los que consideran que *Ulises* sea obsceno, a no ser que se considere sucia la desnudez del cuerpo y la mente humana. Los personajes de Joyce son humanos, demasiado humanos: paren, se masturban, defecan, tienen la regla... delante de las narices del lector. Joyce parece haberse metido dentro de nuestras cabezas y conocer con exactitud lo que pasa allí.

⁵¹ SOLLERS, P. (1972) *Joyce & Co.* En: HAYMAN, D., *In the wake of the wake*, Madison, The university of Wisconsin Press, p. 25.

⁵² ELLMAN (1991), p. 326.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

Fue el vocabulario explícitamente sexual de *Ulises* lo que más revuelo causó entre las frías conciencias de la época. Para Joyce, Irlanda era un campo en barbecho en que el gobierno había sembrado hambre, sífilis, supersticiones y alcoholismo... Eso había dado lugar al crecimiento de puritanos y jesuitas. Como es sabido, los estragos que generan las enfermedades venéreas no se hacen notar únicamente en la carne, alcanzan el punto en que el lenguaje y el cuerpo se encuentran. No es posible leer la escena en que Joyce describe el dolor que sufre un sífilítico cuando orina sin que los ojos del lector sufran al posarse sobre esas letras. Aunque las padezca el cuerpo, las medidas anticonceptivas más eficaces son siempre de naturaleza mental. Los chivos expiatorios son algunas palabras condenadas al destierro mental. Sin embargo, las palabras no están hechas para guardar silencio y vagan por los márgenes de la conciencia amenazando con hacerse oír. En *Ulises*, Joyce da voz a lo que históricamente se había intentado silenciar.

La relación entre sexo y suciedad está tan arraigada que el propio Bloom, protagonista masculino de *Ulises*, tiene miedo de que su simiente pueda estar contaminada y, por ello, se niega a inseminar a su esposa. Así el sexo de Bloom se convierte en una herida que no deja de supurar. Bloom se pasa el libro «cubriendo de inmundicia» todo lo que tiene a su alcance, especialmente aquello considerado «culturalmente correcto». Joyce, vía Bloom, ataca lo culturalmente establecido a través del lenguaje escrito. Bloom ensucia literalmente libros, periódicos... con sus secreciones. Joyce propone un héroe voyeurista con predilección por los fetiches anales y la coprofilia. Por citar sólo un ejemplo, le gusta que su mujer camine sobre estiércol de caballo. La famosa escena de Bloom masturbándose al comprobar si las estatuas tienen ano puede leerse como una muestra más de parafilia o como un intento de saber si lo que es altamente valorado por la cultura tiene algo de humano.

En *Ulises* se transgreden varias normas imperantes en la sociedad. A este respecto cabe destacar el último capítulo de *Ulises*. Éste tiene lugar en la mente de Molly Bloom, una suerte de Penélope infiel que está durmiendo en la cama donde ha cometido adulterio esa misma tarde. El vocabulario empleado por la mujer puede ser considerado transgresor de por sí: «Soy muy poco como esa sucia puta de esa foto española»⁵⁵, dice Molly al ver una foto suya de joven. Sin embargo tal vez la violación más llamativa de lo establecido es la constante ruptura de la frontera entre los sexos. Ella desea ser un hombre para poseer mujeres, fantasea con la idea de ser un hombre y ponerse encima de una mujer bella. Como contrapartida, una de las fantasías de su marido es que la prostituta Bella Cohen se transforme en Bello y él mismo se transforme en un animal femenino —una cerda— para ser azotada por Bello. Ya se indicó que en una carta que escribió a Nora hizo referencia a este modo de goce. Le comunicó por escrito su deseo de ser golpeado. Se ha hablado mucho acerca de la posibilidad de que Joyce fuera un perverso.

⁵⁵ JOYCE (2003), p. 647.

Desde ese punto de vista, el escritor se habría fijado en la escena del cuerpo golpeado y volvería compulsivamente a ella para repetirla una y otra vez.

En otra escena Bloom imagina su pene como una flor lánguida flotando. En este caso, además de apuntar hacia una posible confusión de sexos, a través de la imagen de la flor se nos muestra la idea que Bloom tiene de sí mismo como padre frustrado, infértil. La imagen de la flor carga con la losa de su infertilidad. Por otra parte, sexo y religión estuvieron siempre entrelazados para Joyce. Así, compara la Iglesia con una ramera que se ofrece entre perfumes, cánticos, flores y músicas, gimiendo tristemente en ropas de seda sobre un trono. También frecuentaba prostitutas para poder rezar a la Virgen, al igual que pecaba para pedir perdón a Nora. Su postura anticlerical tiene que ver con el hecho de que la Iglesia traicionó a Irlanda. No hay que olvidar que fue un Papa (Adriano VII) el que entregó Irlanda a Enrique II de Inglaterra.

Joyce arremete contra lo religioso de forma directa a través del personaje Buck Mulligan, un sacrílego bufón que no considera nada sagrado. A este respecto resulta especialmente significativa la parodia de la Eucaristía, rito de la identificación con el cuerpo del Padre por excelencia. Volveremos a este punto al abordar el tema de la paternidad en la obra de Joyce. Pero también mancilla lo sagrado de una forma más velada. Así, el autor solapa la imagen de una procesión con una de las masturbaciones de Bloom. En otros pasajes el autor yuxtapone las frases de manera que se forme una determinada imagen en la cabeza del lector. Por ejemplo en una misma escena cruza la descripción de Dios como «diseminador de bendiciones» con la tarjeta de presentación de Mulligan —»fertilizador e inseminador»— subrayando lo intrascendente de la paternidad. Tal vez una de las escenas más transgresoras es aquella en que un personaje, Nosey Flynn, se come los piojos que a su vez se habían alimentado de su cuerpo. Esta escena puede leerse como una parodia más de la Eucaristía en la que se da un nuevo significado a la frase sagrada: «Este es mi cuerpo», «Esta es mi sangre».

Los personajes también se revelan contra los grilletes de la religión muriendo de una manera que podría considerarse sacrílega. El suicidio del padre de Bloom es una ofensa imperdonable para el catolicismo. En esta línea, Dignam, el protagonista del episodio del entierro, muere de repente víctima de un estupor alcohólico. Al no ser confesado, no va al cielo. Joyce describe una Irlanda cuyos habitantes son perseguidos por los fantasmas de los muertos y pasan la vida preparándose para su propio más allá. Quizá una de las escenas más famosas es la que describe la negativa de Stephen Dedalus a confesarse y comulgar delante del lecho de muerte de su madre. Nuevamente, la escena es autobiográfica. Se negó porque «temía la acción química que se hubiese producido en su alma a causa del falso homenaje rendido a un símbolo detrás del cual hay acumulados veinte siglos de autoridad y veneración»⁵⁶. Non Serviam!. Joyce prefirió reinar en el infierno que servir en el cielo.

⁵⁶ ELLMAN (1991), p. 150.

9. ESCRIBIR ES TAMBIÉN PARTIR: EL EXILIO DE ULISES

Los libros de Joyce describen diferentes clases de separación. La escritura era para él una forma de exilio que cumplía una función idéntica a su huída de Irlanda. El personaje que mejor representa este aspecto es Leopold Bloom. Éste permanece en el exilio sin abandonar su propia patria. Bloom es retratado como un vagabundo que no puede acceder ni a su propia casa ni a su mujer. Es difícil imaginar un destierro mayor que el de un judío que trata de integrarse en un país católico.

Ya en *Retrato de un artista adolescente* es posible vislumbrar esta *pulsión de alejamiento* que le impulsaba. Stephen Dedalus dice: «Cuando el alma de un hombre nace en este país, se encuentra con unas redes arrojadas para retenerla»⁵⁷, en alusión a las redes del nacionalismo, de la lengua, de la religión. En *Ulises*, el mismo personaje señala «Soy sirviente de dos amos: uno inglés y otro italiano»⁵⁸, haciendo referencia al hecho de que Irlanda sufría igualmente bajo la opresión Británica y Católica.

Joyce trata de rasgar las redes de su identidad como irlandés a través del lenguaje. Dicha identidad era una especie de tumba vacía rellena de piedras que le lastraban, como cuenta la leyenda sobre el sepulcro de Parnell, héroe de Irlanda. La piedra que más lastraba a Joyce era la de la religión, pero también pesaba la lengua. Los irlandeses estaban condenados a expresarse en una lengua que no era la suya. En cierto modo la nueva lengua, el inglés, impuso una nueva identidad a los irlandeses que les hizo olvidarse de la suya propia. En *Ulises* se parodia este hecho cuando una mujer no reconoce su propio idioma. Al oír hablar en gaélico cree que es francés. Joyce parece pensar que por culpa de este nuevo lenguaje impuesto los irlandeses se olvidaron de quienes fueron.

Teniendo esto en cuenta, no es de extrañar que la obra de Joyce sea un ataque contra el idioma inglés. En *Ulises* parodia el pasado de la lengua inglesa imitando diversos estilos literarios: Chaucer, Dickens... En *Finnegan's Wake* va más allá. El último libro de Joyce se sitúa en los límites mismos del inglés. Tras Joyce «el inglés no existe, dice Sollers, no existe ya como lengua autosuficiente y, además, no existe en mayor medida que cualquier otra lengua»⁵⁹.

Al romper las redes de la cultura, el autor sitúa su identidad en el borde de la ruptura. Estamos atrapados por estas redes, de la misma manera que la araña está atrapada en la tela que ha tejido a partir de su cuerpo. Una araña no puede desprenderse de su tela porque en cierto modo la tela es también ella misma. De la misma manera, atacar la lengua bastarda es atacar la lengua materna y por tanto constituye un atentado contra uno mismo.

⁵⁷ JOYCE (1977), p. 202.

⁵⁸ JOYCE (1986), p. 17.

⁵⁹ SOLLERS, P. (1975), Joyce et Cie, *Tel Quel*, 64, p. 15.

Pero Joyce no necesitaba distanciarse sólo de su país, sino también de la mujer que amaba. En *Ulises*, la distancia entre Bloom y Molly no es únicamente sexual. De hecho, es la lejanía emocional de Bloom la que hace que Molly se entregue a otros hombres. Bloom interpone a otro entre ella y él. Cuando Bloom facilita el adulterio de su esposa la lejanía entre ambos tiende a infinito. Con este gesto, Bloom se sitúa con respecto a Molly lo más lejos que se puede estar de ella sin estar muerto.

Cualquier tipo de relación física está vetada para Bloom. Él dice que está excluido del escenario donde se interpretan canciones de amor (Molly es cantante). Él, a su vez, comete adulterio con Martha, pero un adulterio de naturaleza exclusivamente epistolar. Bloom puede tener relaciones únicamente escritas. Sólo puede acceder a ella a través de las letras de la carta. Pero a Bloom no sólo le estorba el cuerpo para poder alcanzarla. Los hombres no tienen relaciones sexuales con las mujeres, sino con la imagen que se forman de ellas. Tienen que abrirse paso a través de la carne para llegar allí. Lo mismo ocurre en el caso de la mujer. El hombre con quien una mujer tiene relaciones es solo un medio a través del cual trata de alcanzar su representación de él. Por tanto, la relación física ocurre con alguien que, en gran medida, construimos. Tiene lugar principalmente en el terreno de lo imaginario. La imagen a la que aspira Bloom es una mezcla indistinguible de Nora Barnacle, la madre de Joyce y la Virgen María. En el imaginario de Bloom las imágenes se disuelven en el lenguaje y no acaban de coagularse ni en la carne ni en el sentido. Desde este punto de vista, Bloom no tiene relaciones sexuales. Este hecho sugiere que tal vez el exilio obligado de Joyce fue, en esencia, de naturaleza carnal.

10. LA HEREJÍA DE ARRIO: DE CÓMO JOYCE DEVIENE SU PROPIO PADRE

Como comenté anteriormente, en varios pasajes de *Ulises* Joyce parodia la Eucaristía, rito de la identificación con el cuerpo del Padre por excelencia. En la novela hay múltiples alusiones a la transustanciación y a la herejía de Arrio. Éste fue condenado en el concilio de Nicea por haber puesto en duda la consubstancialidad del Padre y del Hijo. En *Ulises*, Joyce incurre en una nueva herejía al proponer una nueva Trinidad: Shakespeare es a la vez Hamlet, su padre y él mismo.

Joyce se interroga sobre la paternidad al articular su teoría sobre Shakespeare: «Un padre es un mal necesario. Shakespeare escribió el drama en los meses que siguieron a la muerte de su padre (...). El cadáver de John Shakespeare no anda por ahí de noche. De hora en hora se pudre y se pudre. Descansa, desarmado de paternidad, habiendo transmitido ese estado místico a su hijo (...). La paternidad, en el sentido de engendrar conscientemente, le es desconocida al hombre. Es un estado místico, una sucesión apostólica, del único engendrador al único engendrado... ¿Quién es el padre de cualquier hijo para que cualquier hijo tenga que amarle, ni él a

cualquier hijo?»⁶⁰. Y en otro momento dice «Los lazos que unen a padres y a hijos no dejan de ser un instante de ciego celo»⁶¹. Esas ideas lejos de ser un recurso literario forman parte de su ideología personal como ponen de manifiesto sus cartas. En una carta dirigida a su hermano Stanislaus, después de tener a su hijo Giorgio, escribe que «la paternidad puede ser una ficción legal»⁶².

En *Ulises*, Joyce trata de reconstruir, en otros términos, las relaciones familiares en que vivió. Bloom, que representa a Joyce adulto (con 38 años), es un padre frustrado que trata de convertirse en una suerte de padre espiritual de Stephen Dedalus. Éste, que representa a Joyce con 22 años, es un hijo en busca de padre a pesar de que su padre biológico está vivo. Podría decirse que a través de *Ulises* el autor actúa como mentor de su self joven vía Bloom. En el libro el autor deviene su propio padre.

Joyce se interroga sobre la facticidad del fantasma de su padre. Sobre él, al igual que sobre Hamlet, pesa un vacío. Está cargado con su espectral presencia. Las tragedias de Shakespeare (especialmente Hamlet) se centran en la relación del poeta con su esposa infiel, su hijo fallecido y su padre muerto. Esos también son los principales temas de *Ulises*. Bloom, al igual que Shakespeare, perdió a su hijo cuando este tenía 8 días. Pero Bloom es también Hamlet —hijo del rey asesinado— y el propio rey cuyo reino y esposa han sido usurpados. Las figuras paternas que aparecen en la novela (todos los padres—Allfather— y ningún padre —Nobodaddy—) son siempre ambivalentes. Da la impresión de que Joyce no acierta a contestar a la pregunta «¿qué es ser padre?».

Simon Dedalus, la versión ficticia de John Stanislaus Joyce —padre de James— es presentado como un alcohólico incapaz de sostener a su familia. Según Joyce, el alcoholismo de su padre fue la bilis en la que se ahogó su madre. En una carta que escribió a Nora para cortejarla escribe «A mi madre la mataron lentamente los malos tratos de mi padre, años de dificultades y la franqueza cínica de mi conducta»⁶³. Él se sentía culpable también y así nos lo hace saber por boca de Stephen. Éste se pregunta si fue el hijo o el cáncer quien hizo morir verdaderamente a su madre. La madre de Joyce murió de cáncer de hígado. En la novela se dice que tuvo una muerte aguada.

11. *STABAT MATER*

Al contrario que el Mefistófeles goethiano «espíritu que siempre niega», Joyce propone al lector «la carne que siempre afirma»⁶⁴. En cierto sentido, se podría consi-

⁶⁰ JOYCE (1986), p. 170.

⁶¹ Ibidem, p. 171.

⁶² ELLMAN, R. (1966), *Letters of James Joyce*, London, Faber and Faber, p. 74.

⁶³ JOYCE (2003), p. 15.

⁶⁴ Ibidem, p. 59.

derar *Ulises* como una obra renacentista ya que, además de cuestionar la hegemonía divina, devuelve al ser humano al centro del universo.

A pesar de que en muchos pasajes de la novela el narrador se esfuerza por violar lo más sagrado del ser humano (p. e. estudiantes de medicina que describen detalles morbosos de la muerte y la corrupción de la carne), la balanza se inclina hacia el lado de la vida en «Ulises». Aunque la paternidad se considere efímera e intrascendente, del amor matris se dice que es «lo que puede ser la única cosa verdadera en la vida»⁶⁵. En «Ulises» se describe el calvario de un parto de 3 días de duración. Es posible establecer un paralelismo entre esta escena y la Crucifixión y posterior resurrección de Cristo. El verdadero milagro es el de poder dar vida, parece decirnos Joyce.

Por tanto, en Joyce la vida de todo ser humano adquiere dimensiones bíblicas. Molly, al pensar en la muerte de su hijo Rudy, recuerda cuando cantó *Stabat Mater*, la canción sobre el dolor de la madre bajo la cruz de Cristo. *Stabat mater dolorosa*, estaba la madre sufriendo, dice la canción. Esta canción es el contrapunto a la canción *Love's bitter mystery* que Stephen Dedalus cantó ante el lecho de muerte de su madre. La canción entonada por un hijo vivo para su madre moribunda es respondida por el eco de la canción entonada por una madre viva a su hijo muerto.

Si *Ulises* es, entre otras cosas, una oda al hombre, no es extraño que muchas páginas del mismo estén dedicadas a la emoción más propiamente humana: el amor. Una de las preguntas de la novela es: «¿Puede el amor existir de verdad?» Joyce responde a esta pregunta mediante un ingenioso uso de los adverbios. La palabra «No» aparece 5 veces en una línea dedicada a Boylan, su amante⁶⁶. Respecto a su marido utiliza la palabra «Sí», aparece 13 veces en un espacio de 10 líneas. La última palabra de la novela es «Sí». Un rotundo Sí. En *Ulises*, la carne siempre afirma.

12. FINNEGAN'S WAKE: UNA FUGA

Una fuga es una composición polifónica basada en el contrapunto entre varias voces. Las voces reproducen sucesivamente, en diferentes tonalidades, el mismo tema en imitación de las otras voces.

Al leer *Finnegan's Wake* el lector se topa con un puesto fronterizo. Lo que parece interceptar el paso de la lectura es la multiplicidad de las lenguas en el mismo texto. El lector necesita encontrar el *schibboleth*⁶⁷, la fórmula secreta de acceso al texto, si quiere entender algo. Sin embargo, este *schibboleth* parece ser personal, sólo Joyce parece conocerlo. Algunos autores opinan que *Finnegan's Wake* es intraducible, in-

⁶⁵ JOYCE (1986), p. 170.

⁶⁶ «No that's no way for him has he no manners nor no refinement nor no nothing in his nature»

⁶⁷ DERRIDA, J. (2002), *Schibboleth. Para Paul Celan*, Madrid, Arena Libros.

cluso al inglés. En su último libro Joyce nos confronta con una aporía. El lector no puede atravesar el umbral del texto. El propio Joyce está en los límites del conocimiento de sí mismo, en el mismo límite del lenguaje⁶⁸, sin lograr del todo acceder a él. Como si al acercarse demasiado al núcleo de uno mismo, las palabras se negaran a seguir cargando con el peso del sentido. Como si siempre hubiera algo, lo más íntimo, lo más verdadero de nosotros mismos, que nos resulta inaccesible. Tal vez no se haya inventado todavía una palabra capaz de sostener el peso de ese secreto. Joyce tuvo que romperlas y componer palabras nuevas con sus restos para intentar llegar a su abismo. Las auténticas fronteras que Joyce trata de transgredir no son las sexuales, sino las de sí mismo. *Finnegan's Wake* delimita el litoral sobre el que se pasea nuestro funámbulo.

En cuanto al contenido, *Finnegans Wake* es nuevamente un monumento a su esposa, Nora Barnacle. Pero por encima de todo es un epitafio a su padre. De nuevo, uno de los principales temas del libro es la paternidad.

Como comenté anteriormente, tras la muerte de su padre, Joyce comenzó a sentir que la voz de su padre penetraba en él cada vez que suspiraba... Al no poder despedirse de él, en la cabeza de Joyce había «palabras insepultas vagando»⁶⁹. *Finnegan's Wake* que, como su título indica, trata entre otras cosas del velatorio y posterior despertar de un borracho —Finn— que había muerto de forma prematura, es esencialmente una forma de dar sepultura a su padre. Si no se sepultan las palabras muertas, éstas pueden volver como fantasmas. Se les oye vagar. Jacques Derrida habla de esta «errancia espectral de las palabras»⁷⁰ que constituye nuestra experiencia de duelo.

En otro orden de cosas, *Finnegan's Wake* nos ofrece la oportunidad de ver un inconsciente «a cielo abierto». El libro es un compendio de todos los temas sobre los que los locos parecen delirar. De hecho el libro parece ser una versión del libro en el que los locos se basan para enloquecer: la paternidad, la fraternidad fraticida de Shem y Shaun, la sucesión del padre, el asesinato del padre, la rebelión de los hijos contra el padre para arrebatarse el secreto de la procreación, la culpa, el incesto, la muerte, la Cábala, la concepción cíclica de la historia, el eterno retorno... En ese sentido, para escribir, Joyce se lee. Con los ojos cerrados su mirada recorre las páginas de ese libro custodiado bajo llave en nuestra alma.

La trama tiene lugar de noche, cuando los límites espacio-temporales ceden. Es un sueño. Se dice que el sueño es el hermano gemelo de la muerte. Los sueños suelen ser siempre variaciones de los mismos temas. De día el hombre se esfuerza en ser original, de noche se ve forzado a plagiar ese libro que todos llevamos escrito en las entrañas.

⁶⁸ ELLMAN (1991), p. 546.

⁶⁹ DERRIDA (2002), p. 88.

⁷⁰ Ibidem, p. 89.

El padre (llamado Earwicker en el sueño) desea sexualmente a una mujer más joven que resulta ser su hija Issy. Pero en su sueño sólo admite la palabra disfrazada «insecto» («insect», en vez de «incest»). Se ha especulado mucho sobre el uso de esta palabra. Algunos estudiosos de Joyce, piensan que el nombre del protagonista es una deformación de Earwig (gusano que se creía penetraba en el oído). Está documentado que mientras Joyce escribía *Finnegan's Wake* leyó en la Enciclopedia Británica que la circulación de la sangre producía en el oído los ruidos sobre los que se asientan las alucinaciones, especialmente aquellas que se relacionan con el agua. Teniendo en cuenta que en aquella época tuvo alucinaciones auditivas y que la trama del libro se desarrolla en un río, el Liffey, no parece descabellado pensar que esta teoría formaba parte de su imaginario al escribir el libro.

Se ha insinuado también que el libro es una confesión escrita en un idioma extranjero (Joyce amalgamó elementos de hasta sesenta idiomas diferentes). Es sabido que Joyce renegó del catolicismo y se negó a confesarse y a comulgar por miedo a que su alma se disolviera por la acción química de la Hostia. El protagonista, Earwicker, oye las acusaciones vertidas por sus hijos contra él. Pero también escucha cómo le defiende su esposa. La exculpación que hace Anna Livia de su marido, se convierte en su auto-absolución. Da la impresión que el escritor se está confesando ante sí mismo y, finalmente, se perdona.

Por otra parte es probable que los problemas de visión que sufría en aquella época influyeran en el libro. Joyce no conseguía ver su texto, solo veía palabras como entidades discretas. Tenía que focalizar su vista sobre las letras separadas dentro de las palabras. Algunos dicen que al escribir su último libro trató de infectar al lector con problemas de vista similares al suyo⁷¹. Joyce traduce en impresiones auditivas las imágenes del sueño, pertenecientes por derecho propio a la vista⁷². Se ha dicho también que *Finnegan's Wake* es un libro para oír y contemplar, no para leer⁷³. Joyce trató de meter varios ríos literalmente en su obra (enterró los nombres de entre 800-1200 ríos), de manera que el lector a veces puede oírlo fluir.

13. LA FILOSOFÍA EN UN TOCADOR DE PAPEL

Julia Kristeva trató de abordar la locura escrita de Joyce a través del mito de Orfeo⁷⁴. Según este mito, la música de Orfeo ablandó el corazón de Hades y éste permi-

⁷¹ FERRIS, K. *James Joyce Quarterly*. 34 (1-2), p. 157.

⁷² MERCANTON, J. (1988), p. 54.

⁷³ BECKETT, S. *Dante...Bruno. Vico...Joyce*. Citado en LAIA, S. (2006) *Escritos fuera de sí*. Asociación Galega de Saúde Mental, p. 188.

⁷⁴ KRISTEVA, J. (1988), *Joyce: the Gracehoper or the return of Orpheus*. En: *James Joyce: The Augmented Ninth*, Syracuse, Ed. B. Benstock, pp. 167-180.

tió a su amada Eurídice regresar del infierno. Para ello la única condición que tenía que respetar Orfeo era la de no mirar hacia atrás hasta que regresasen al mundo de los vivos. Pero él se giró para ver si ella seguía aún estando allí y Eurídice se desvaneció delante de sus ojos. Orfeo sólo pudo abrazar el vapor que dejaba la imagen de su amada al borrarse. Podría decirse que Joyce es a la vez una suerte de Orfeo que alarga los brazos en un desesperado intento de asir el fantasma de su amada y la propia Eurídice diluyéndose ante la mirada atónita de él. Al igual que Orfeo, nuestro artista tiene prohibido ver, pero no puede evitar volver la mirada hacia lo que está prohibido. La osadía de Orfeo se pagó con un sacrificio, fue descuartizado por las ménades. Curiosamente, ahí reside también su recompensa: la inmortalidad. Cuenta la leyenda que Orfeo sobrevive para siempre disperso en sus cantos, al igual que Joyce sobrevive descuartizado en los añicos de su obra escrita. Hoy día se puede afirmar que Joyce ha hecho realidad su sueño de mantener a los críticos ocupados durante siglos.

Joyce es a la vez Orfeo y Eurídice, James y Nora, su padre (John Stanislaus) y su madre (Mary Jane Murray). Reduciendo las palabras a meros sonidos, Joyce, logra derribar los límites del yo. Sade lo intentó mediante la frenética repetición del acto sexual, Joyce de una forma plenamente descarnada. Bataille, a propósito de Sade, dice que: «Tuvo la desgracia de vivir ese sueño cuya obsesión es el alma de la filosofía, a saber, la unidad de sujeto y objeto. La identidad es la superación de los seres, del objeto de deseo y del sujeto que desea»⁷⁵. Lo mismo podría ser aplicado a Joyce.

Joyce ha conocido, y ha dado a conocer, los detalles de la identificación que están en la base de lo imaginario, dice Kristeva⁷⁶. El proceso psíquico de la identificación preside el imaginario de Joyce. Para poder ser uno, necesitamos identificarnos con otros. La identificación es el motor del proceso mediante el que una persona fragua su subjetividad. La génesis de nuestro mundo interno oscila entre los frustrados intentos de asimilar a quienes odiamos y queremos y nuestra utópica lucha por la independencia. El sujeto que adviene de este juego de identificaciones frustradas es siempre provisional, nunca concluyente. A través del otro tratas de ser tú, para al final no ser ni del todo tú ni otro.

Joyce no es simplemente el amante de su madre y el asesino de su padre. Se podría decir que no hay nadie dentro de él, o que allí dentro podría estar cualquiera. Su interioridad está constituida por una mera posibilidad. La posibilidad de asimilarse con múltiples personas, textos... Es huidizo, se desplaza constantemente de uno a otro sin detenerse en ninguno. Joyce no puede asirse salvo escribiéndose constantemente anónimos. Trata de aprehenderse desesperadamente pero únicamente se puede abrazar al vacío de su propia desaparición.

⁷⁵ BATAILLE, G. (1981), *Sade*. En: *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus. Citado en: COETZEE, J. M. (2007), *Contra la censura*, Barcelona, Debate, p. 50.

⁷⁶ KRISTEVA (1988), pp. 167-180.

Tal vez, como indica Kristeva, lo que la locura de su hija Lucía pone de manifiesto es que las identificaciones indefinidas del padre pueden ser devastadoras para otra identidad en vías de constitución.

En otro orden de cosas, como señalé anteriormente, las obras de Joyce ponen en evidencia un destierro forzoso, marcado probablemente por la estructura del autor. En primer lugar tuvo que desprenderse de su cuerpo o, más bien, su cuerpo se deshizo de él *dejándose caer*. El resto de la obra refleja los esfuerzos de un escritor que se aleja de sí mismo ignorando qué fuerza le empuja ni hacia dónde.

A diferencia de otros escritores que inician un viaje interior para descubrirse, la evolución de la obra joyceana es un proceso de huida. Es como si Joyce conociese en el fondo donde acaban todos los viajes internos que emprendemos y evitase por todos los medios llegar allí. No quiere sufrir en sus carnes el desengaño que todo intento de reencontrarse con uno mismo conlleva. A través de Stephen Dedalus nos muestra que el hijo pródigo nunca vuelve a su casa verdaderamente. Cuando vuelve ya no es suya. Joyce parece saber de forma intuitiva que en lo más hondo de nosotros ya no estamos allí, sino que está otro o, mejor dicho, que nos esperamos allí siendo otro.

14. REQUIEM POR EL SOLDADO DESCONOCIDO

Los últimos años de Joyce están marcados por la ceguera. La catarata que padecía se había calcificado casi en su totalidad y el escritor había perdido gran parte de su sensibilidad a la luz. Su retina, al menos parcialmente, se había atrofiado⁷⁷. Los primeros síntomas del glaucoma se manifiestan a través de un halo que el paciente detecta alrededor de las luces. Ese arco iris acabaría oscureciendo casi por completo el mundo de Joyce.

De esta manera, el autor es forzado a caminar con los ojos cerrados reflexionando sobre la *ineluctable modalidad de lo visible*⁷⁸. Hay un punto ciego en el campo visual de todo ser humano. El de Joyce llegó a ocuparlo casi por completo. El cerebro es un maestro del autoengaño y tiende a rellenarlo con detalles externos y con información procedente del otro ojo. Joyce se ve así obligado a crear nuevos escenarios. «Lo que los ojos aportan no es nada. Puedo crear 100 mundos, sólo perdería uno»⁷⁹. Joyce cierra los ojos y ve.

El escritor irlandés confesó que mientras pudiera escribir viviría en cualquier parte, incluso en un barril como Diógenes⁸⁰. Sin duda, el mundo habría sido más

⁷⁷ ELLMAN (1991), p. 740.

⁷⁸ JOYCE (2003), p. 94.

⁷⁹ ELLMAN (1991), p. 741.

⁸⁰ Ibidem, p. 130.

amenazante si hubiera enmudecido. Si hubiera tenido que vivir sin la compañía de las palabras, habrían sido sus oídos los que se habrían inundado por las silenciosas ráfagas de la nada. Es precisamente cuando el mundo calla cuando se oye el minuto de silencio eterno que guarda el universo. Tal vez los gritos agónicos de la vida que aterraban tanto a Wolfson fuesen simplemente las reverberaciones de un silencio escalofriante por lo que tiene de definitivo.

Dicen que gran parte del trabajo de escritura de *Finnegan's Wake* fue escrito de un modo agonizante, «como si todo el cuerpo y la psique estuvieran metidas en una lucha»⁸¹. Como señalé anteriormente, Joyce arroja sobre su corpus literario lo que afecta a su propio cuerpo. En dicho libro, el escritor reduce las palabras a meros sonidos, como si no quisiera entender los propios gritos de socorro que él profiere. En *Finnegan's Wake* la textura del texto se espesa, no hay palabras sueltas. El autor tiene que recurrir a la unión de múltiples palabras en una, las llamadas palabras-maletas, porque el lenguaje convencional no le servía. Como si por intuición supiera que no existe palabra alguna capaz de contener en sí tanta verdad como él quisiera revelar.

Joyce no fue el primero en recurrir a la melodía de las palabras como única forma de expresar lo más auténtico del ser humano. Ya Nietzsche formuló algo similar. El filósofo alemán podría estar en la antesala de la formulación de un poderoso supuesto acerca de la naturaleza del lenguaje, dice Paul de Man⁸². En *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche propone que la palabra sea destronada en favor de la música. Tradicionalmente, por autoridad filosófica, lo que enuncia una frase posee en exclusiva los derechos de propiedad sobre la verdad. Nietzsche, y también Joyce, le declaran la guerra al sentido y proponen que el verdadero poder del lenguaje reside en su melodía. El sonido es la única propiedad del lenguaje realmente inherente a él. No guarda relación alguna con nada ajeno al propio lenguaje. Joyce subordina la función semántica o referencial a la función sónica.

Por otra parte, de acuerdo con Barthes y su teoría «liberadora del Significante», la metamorfosis a la que Joyce somete a las palabras le concede una nueva libertad: la de poder jugar con ellas sin ser trabado por las limitaciones que impone el sentido. La primacía del significante fue también explotada por Mallarmé o Rilke, poetas «fonocéntricos» por excelencia⁸³. Aunque la noción de un lenguaje totalmente liberado de las limitaciones referenciales es estéticamente atractiva, resulta aterradora por inconcebible. El lenguaje se convierte así en un inefable. En este sentido, cabe destacar que Samuel Beckett señaló que *Finnegan's Wake* no es sobre ninguna cosa, sino que «es la cosa en sí»⁸⁴.

⁸¹ HUTCHINS, P. (1957), *James Joyce's World*, London, Methuen and Co. Ltd, p. 169.

⁸² DE MAN (1990), p. 109.

⁸³ Ibidem, p. 62.

⁸⁴ Ibidem, p. 62.

Esta primacía del significante sobre el significado se ve en los múltiples juegos de palabras que pueblan la obra joyceana. El escritor se defiende de quienes le critican por ello afirmando que «la Sagrada Iglesia Católica Apostólica Romana fue construida sobre un juego de palabras»⁸⁵. El juego de palabras al que alude Joyce es: «Tú eres Pedro y sobre esta piedra edifico mi Iglesia»⁸⁶. En otra parte afirmó también que «la Iglesia, como el mundo, está fundada sobre el vacío»⁸⁷. La obra de Joyce está edificada también sobre el abismo. Su edificio se sostiene sobre el vacío al que alude toda palabra. El vacío de la hoja transparente que le separaba de la locura al escribir *Ulises*. Esa hoja que, por no contener palabra alguna, guarda un silencio ensordecedor. «La palabra «flor» tapa la ausencia de todos los bouquets»⁸⁸, nos recuerda Mallarmé. La crisis de verso a la que hace referencia el poeta se pone de manifiesto también en Joyce en la medida en que sus palabras velan y, muy a su pesar, también desvelan la existencia manifiesta de un espacio vacío, de una ausencia. En esta línea, Foucault señala que la obra se contempla como «el acantilado sobre el abismo de la ausencia de obra»⁸⁹. Esta definición es aplicable al pie de la letra a las obras de los llamados funambulistas del litoral.

Por todo ello, se puede concluir que Joyce venera la palabra. En su obra prima la palabra sobre el sujeto que la enuncia. En ese sentido, recuerda la afirmación de Pierre Brisset, uno de los locos literarios: «La Palabra será la que hable y diga lo que ha oído, lo que los antepasados han hecho, dicho, pensado...»⁹⁰. Hay un goce implícito en la palabra que Joyce adora. El lenguaje siempre está obsesionado por deseos venéreos y carnales. «El espíritu ha nacido de la carne»⁹¹, escribe Brisset. El lenguaje también.

A este respecto cabe destacar una cita de Soupault referente al parto de las palabras. Joyce «pasaba días torturado por una palabra, construyendo un encuadramiento, interpellando a sus personajes, buscando en la música un sueño más soñado, una alucinación más viva (...) hasta echarse agotado sobre un diván para escuchar mejor esa palabra que iba a nacer»⁹². De esa cita se desprende el goce mortífero inherente al dolor de ese dar a luz.

El cuerpo nunca es conquistado del todo por el lenguaje, hay algo de vivo que, aunque es efecto del lenguaje, escapa de él. Parafraseando a Hegel, las palabras car-

⁸⁵ BUDGEN, F. (1967), *James Joyce and the making of Ulysees*, London, Indiana University Press, p. 24.

⁸⁶ BIBLIA, *Evangelio según San Mateo*, Capítulo 16, versículo 18.

⁸⁷ JOYCE (1986), p. 170.

⁸⁸ MALLARMÉ (1945), p. 368.

⁸⁹ FOUCAULT, M. (1979), *Historia de la locura en la época clásica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, pp. 555-556.

⁹⁰ QUENEAU, R. (2004), *En los confines de las tinieblas. Los locos literarios*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, p. 181.

⁹¹ QUENEAU (2004), p. 184.

⁹² SOUPAULT, P. (1945), *Souvenirs de James Joyce*, París, Charlot, p. 12.

gan consigo la muerte de las cosas, pero no matan del todo al cuerpo. Hay zonas donde el lenguaje no llega, zonas de puro goce. Joyce reside allí, exiliado de sí mismo, «escribiendo el misterio de sí mismo en las entrelíneas»⁹³. Habita en un hiato entre las palabras y las cosas. Escribe desde y hacia lo ilegible, desde donde el lenguaje no logra acceder y hacia lo que se escapa incluso del delirio. Su escritura se refiere a aquello sobre lo que ni siquiera el delirio puede delirar. En él el Verbo no se hizo del todo carne. En ese sentido el reino de Joyce no es de este mundo.

Por último cabe interpretar la obra de Joyce como un intento del autor de hacerse un nombre. Joyce se pregunta en «Ulises» «¿Qué se encuentra en un nombre? Eso es lo que nos preguntamos en la niñez cuando escribimos el nombre que nos dicen que es el nuestro»⁹⁴. Stephen⁹⁵ porta una corona en su nombre, al igual que Joyce⁹⁶ lleva el goce en el apellido. En la novela Bloom utiliza varios nombres, lo que indica que ninguno de ellos le sirve para poder esconderse. A lo largo de su obra Joyce va grabando letra a letra el epitafio por el que quiso ser recordado. Pero el nombre que Joyce esculpe en su obra está labrado en la lápida de una tumba vacía, como la del soldado desconocido. Joyce como el Ulises de Homero es «Noman» (ningún hombre). Siendo ningún hombre pudo ser cualquiera. La posibilidad de ser todos al precio de no ser nadie. Joyce se amarró a ese epitafio toda su vida porque fue toda la identidad a la que pudo aspirar.

⁹³ JOYCE (1992), p. 184.

⁹⁴ JOYCE (1986), p. 172.

⁹⁵ Stephen procede de Stephanos que significa corona en griego.

⁹⁶ «Joy» significa goce en inglés.

