

Ulysses y la política del estilo

Stuart McNicholls
Universidad de Vigo

Don't talk politics [...] The only thing that interests me
is style.

James Joyce a su hermano Stanislaus¹

This paper is an attempt to illustrate how style in *Ulysses* works to subvert the ideological basis of modern patriarchal society, offering the possibility of constructing a more emancipated alternative to its readers. The novel is read as Joyce's textual realisation of Stephen's intention to escape the nets 'of nationality, language, religion' (*PAYM* 307) and forge in the smithy of [his] soul the uncreated consciousness of [his] race (*PAYM* 360). In this light Joyce's preference for style over politics is interpreted as evidence that far from being an apolitical artist he is rather one who is profoundly aware of the relation between style and ideology, the former a novelistic expression of the latter, and that this awareness informs the novel throughout.

Ulysses destaca en el panorama de la literatura del siglo veinte como obra que a la vez instituye y es instituida por cambios profundos en la representación de la realidad. Aparecida en un momento en que certezas políticas y psicológicas se desmoronaban bajo la influencia de Marx y Freud, llegándose a demostrar incluso la discontinuidad de la realidad física (Pearce 12), la obra de Joyce explora el imaginario social instituido a través del lenguaje como construcción contingente: a micro and macrocosm ineluctably constructed upon the incertitude of the void. (U 572)

hace desde el punto de vista de un irlandés de principios de siglo que comparte con sus compatriotas razones para cuestionar el orden instituido en un país empobrecido y lastrado por la dominación física e ideológica de la iglesia católica y el imperio británico. Una carta a su compañera sentimental, Nora Barnacle, manifiesta las raíces personales de su combatividad frente al establecimiento:

My mother was slowly killed, I think, by my father's ill-treatment, by years of trouble, and by my cynical frankness of conduct. When I looked on her face as she lay in the coffin a face grey and wasted with cancer, I understood that I was looking on the face of a victim and I cursed the system which had made her a victim. (SL 25)

Se vislumbra aquí el reconocimiento implícito de que el 'sistema' no es solamente un ente externo, encarnado en toda la obra de Joyce por los representantes del estado y iglesia, como los que aparecen esparcidos por el texto de *Ulysses*, sino que se refleja en el comportamiento y la actitud de personas que incluyen al autor también. De allí el gesto de Stephen cuando indica la manera de vencer los poderes fácticos sin recurrir a la violencia física contra sus representantes, los dos soldados británicos que le están amenazando:

(*he taps his brow*) But in here it is I must kill the priest and king. (U 418)

Ya que el sistema está presente en cada individuo en la medida que participa en su discurso, es a las frentes de sus compatriotas y contemporáneos a donde Joyce quiere llevar una lucha ideológica y no violenta. Las instituciones políticas y religiosas de su día se apoyan en un discurso histórico a la vez teleológico e interesado (All human history moves towards one great goal, the manifestation of God. (U 28) dice el director de colegio Deasy a su empleado Stephen) que no sirve para iluminar sino para oscurecer los problemas de la condición humana, de modo que Joyce, el comentarista político, asocia la historia con la negación de la realidad² mientras el autor se propone reescribir la historia, aprovechando el efecto *parallax*, desde un punto de partida periférico con respecto al poder. Rechaza la posibilidad de alinear la voz narrativa con otros discursos de autoridad como los de la iglesia, el estado o las academias canónicas de ciencia o arte, ofreciendo en su lugar una representación donde se quiebra deliberadamente el discurso del narrador omnisciente abriendo el paso a un discurso polifónico y descentralizado cuya atracción radica en el papel activo que otorga a la lectora implícita, a la que pide colaboración en la creación novelesca de un mundo mejor.

En el contexto de *Ulysses*, vemos como el estilo de las distintas voces narrativas hace de la novela un vehículo literario de una contrai-deología emancipadora. De modo que la política que Joyce rechaza:

For God's sake don't talk politics. I'm not interested in politics. The only thing that interests me is style. (Ellmann 710)

se entiende como la política en su sentido más estrecho de luchas de poder contemporáneas, mientras que por estilo se refiere a las modalidades discursivas disponibles y las implicaciones ideológicas de las mismas. El género novelesco ha guardado estrecha relación desde sus principios con el establecimiento de la burguesía como clase dominante (Watt) y con el auge del imperialismo (Said), lo cual sugiere que participa a menudo en el discurso ideológico dominante o que, como dice Christopher Prendergast, la novela como género:

embodies a whole social way of seeing; ... the insertion of the Novel into the circuit of communication within which is instituted the 'natural attitude' of society is one of the major facts of modern cultural history (Prendergast 263)

Bajo esta luz podemos discernir hasta que punto la escritura de Joyce constituye una praxis subversiva. El deseo pomposo de Stephen de:

forge in the smithy of [his] soul the uncreated consciousness of [his] race (*PAYM* 360)

es la manifestación irónica del proyecto joyciano, donde se intenta articular la historia y la esperanza de su pueblo en una visión restauradora. Al apropiarse el vehículo de la ideología dominante, hace de la novela un caballo de Troya literario, aprovechando una apariencia de realismo (el estilo inicial de la novela, ver abajo) para entrar en el bastión ideológico del imperio y luego desenmascarar la *idée reçue* de la realidad como ilusión una vez dentro.

En un principio, el Dublín de *Ulysses* se nos presenta a través de los ojos y oídos de sus protagonistas, empezando con la torre de Martello, el aula y la playa refractadas por la focalización de Stephen para seguir con el dormitorio, la calle Eccles, la carnicería y el cementerio como Bloom los experimenta: no hay ningún punto de vista narrativo explícito que vaya más allá del de sus protagonistas, retomando Joyce la consigna, aludida en el *Portrait* (*PAYM* 320), que había dado uno de sus mentores literarios, Gustave Flaubert, en una carta a Louise Colet:

The author in his work should be like God in the universe, present everywhere and visible nowhere (Scholes & Kain 247)

El estilo inicial de la novela, combinación del estilo indirecto libre de Flaubert (narrativa en tercera persona del pasado contagiada por los pensamientos o sentimientos del protagonista), estilo directo libre (primera persona del presente) y el monólogo interior de Dujardin (representa-

tación literaria del flujo de conciencia o asociación libre de pensamientos no hablados) es un dispositivo formal con el que se sugiere el movimiento desde un punto de vista público y consensuado hasta otro más privado e idiosincrático. La utilidad de esta técnica de realismo psicológico es comentado por Joyce, en lo que parece una identificación metafórica del autor con el guerrero homérico que es el contrapunto mitológico de su protagonista:

it hardly matters whether the technique is «veracious» or not: it has served me as a bridge over which to march my eighteen episodes, and, once I have got my troops across, the opposing forces can, for all I care, blow the bridge sky-high (Ellmann 543)

De hecho es Joyce el que hace volar el puente estilístico que había tendido al introducir cada vez más elementos discordantes con respeto a la tradición realista. Primero en Proteus hay el trompe-l'oeil literario de la visita de Stephen a su tía que no ocurrió (*U* 32-4), luego la irrupción en el texto de unas campanadas que parecen reirse de Bloom:

Heigho! Heigho!

Heigho! Heigho!

Heigho! Heigho! (*U* 57)

El narrador, esta vez sí omnisciente, de *Wandering Rocks* ofrece una vista de pájaro de las actividades de los habitantes de Dublin delimitada sutilmente por el dominio temporal de la iglesia:

The superior, the very reverend John Conmee S.J. reset his smooth watch in his interior pocket (*U* 180)

y el dominio espacial del estado:

The viceroy, on his way to inaugurate the Mirus bazaar in aid of funds for Mercer's hospital, drove with his following towards Lower Mount Street (*U* 209)

Aeolus se organiza tipográficamente con comentarios paródicos que parecen titulares de periódico y que sirven para minar la ilusión de realismo al romper, a la *Tristram Shandy*, con la convención novelística de no llamar la atención sobre la artificialidad de la ficción. *Sirens* se presenta como si fuera una partitura musical que la lectora debe interpretar más que leer. En *Cyclops*, el nacionalismo agresivo del Ciudadano se parodia mediante una voz narrativa alternativa, responsable de los ejemplos de 'gigantismo' (p.e. el matrimonio de árboles, la ejecución, el pañuelo sucio como símbolo de la historia irlandesa, etc), que hace resaltar los excesos de un punto de vista monoscópico y asimétricamente nacionalista del mundo. El proceso de desintegración del argumento realista

culmina en *Circe*, un psicodrama surrealista en el que la voz narrativa parece estar alucinando bajo los efectos del alcohol consumido por los protagonistas, de modo que en las palabras de Parrinder:

we see not Bloom and Stephen as they 'really' are but Bloom and Stephen transformed by the power of universal obsessions (Parrinder 179)

La alucinación de la memoria textual se completa con la reaparición de personajes y fantasmas conocidos anteriormente en el texto, la atribución del habla a objetos inanimados y a animales y la metamorfosis física de personas, animales y objetos.³ En el climax del episodio, la maldición de Joyce sobre el 'sistema' que mató a su madre se materializa, justo después de la aparición del fantasma de la madre de Stephen, en el acto iconoclasta de éste rompiendo un candelabro:

(He lifts his ashplant high with both hands and smashes the chandelier. Time's livid final flame leaps and, in the following darkness, ruin of all space, shattered glass and toppling masonry.)
(U 475)

Aquí se escenifica dramáticamente no sólo el derrumbamiento de las construcciones ideológicas del tiempo católico y el espacio imperial, cuyos representantes ya se han visto en *Wandering Rocks*, sino también el de su portavoz cultural, la novela realista.

La tercera parte de la novela empieza en Eumaeus con la visión no fiable de la realidad en las fabulaciones y medias verdades del supuesto marineró D.B.Murphy of Carrigloe (U510), reproducidas en un realismo cansado y enmarañado atribuible a Bloom, a punto de caerse al final del día. *Ithaca* abandona el punto de vista inmediato de Bloom y Stephen para exponer, como si desde una gran distancia, un revoltijo de información 'objetiva' sobre los dos hombres y el tiempo que pasan juntos en el número 7 de la calle Eccles. La intención de Joyce es que:

not only will the reader know everything and know it in the baldest coldest way, but Bloom and Stephen thereby become heavenly bodies, wanderers like the stars at which they gaze (SL 278)

Al haber remitido de este modo a los dos hombres a la eternidad, Joyce completa su reescritura de la épica homérica dándole la última palabra a Molly, la mujer del protagonista, en *Penelope*. Su discurso toma la forma de un monólogo interior libre y directo, caracterizado por la perspectiva exclusiva de la primera persona y la ausencia de mayúsculas y puntuación, en un intento de representar el fluir de una mente semi-consciente que prefigura la experimentación lingüística radical de *Finnegans*

Wake. La implicación es que la voz de Molly ha desalojado a las voces, no por impersonales menos masculinas, que han dominado el texto hasta ahora, logrando imponer una aproximación a un discurso femenino alternativo al que Joyce se referiría en el *Wake* como: *gramma's grammer* (FW 268.17). Al hablar, casi por primera vez, Molly devuelve la pelota a los hombres que han contado chismes sobre ella durante la novela, y se libra de su visión limitadora y peyorativa (French 251-2). Empezando en el punto de partida de su propia subjetividad ofrece una evaluación a veces cariñosa a veces caústica de los hombres que han participado en su educación sentimental, ejerciendo de portavoz de su sexo para minar el engrimiento de los hombres en general:

because theyre so weak and puling when theyre sick they want a woman to get well if his nose bleeds youd think it was O tragic [...] but if it was a thing I was sick then wed see what attention only of course the woman hides it not to give all the trouble they do (*U* 608)

e incluso abogando por el derrocamiento del sistema patriarcal:

itd be much better for the world to be governed by the women in it you wouldnt see women going and killing one another and slaughtering (*U* 640)

Su afirmación final, que implica la victoria del Ulises moderno sobre los pretendientes, se dirige a su marido y a los hombres como él que se acercan al discurso femenino planteado por la escritura de *Penelope* en su rechazo a la violencia y proclamación del potencial del amor como respuesta al orden del día idealógico.

En conclusión, *Ulysses* trabaja para demostrar no la futilidad de las construcciones ideológicas de la sociedad sino su relatividad y contingencia, que se disfrazan como el 'orden natural' de *status quo*. Subvierte los pilares discursivos del patriarcado moderno, invitando a sus lectores a romper con el sistema y construir un mundo donde rija, en vez de la violencia, el amor, palabra conocida por todos los hombres (*U* 161), la palabra de la Otredad excluida del poder. Y al conjugar multitud de estilos en relación ambivalente desvela la naturaleza ilusoria de lo que el 'sentido común' nos propone como realidad y abre la puerta a interpretaciones del mundo informadas por la política del estilo.

NOTAS

¹ Ellmann 710

² History or the denial of reality for they are two names for the same thing. (CW 81)

³ Hay elementos que sugieren una influencia en *Circe* del *Alchimie du Verbe* de Rimbaud, que según la evidencia de *Stephen Hero* - He read Blake and Rimbaud on the values of letters and even permuted and combined the five vowels to construct cries for primitive emotions. (SH34) - Joyce parecía conocer y en el que el poeta reflexiona sobre la pesadilla de sus alucinaciones artificialmente inducidas:

les monstres, les mystères; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi (Rimbaud 230)

(monstruos, misterios; un título de vodevil erguía horrores ante mí).

BIBLIOGRAFÍA

PRIMARIA

- SH - *Stephen Hero*, London, Granada Publishing, 1977
 PAYM - *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1995
 U - *Ulysses*, (Gabler edition) Harmondsworth, Penguin, 1986
 FW - *Finnegans Wake*, London, Faber & Faber, 1975
 SL - *Selected Letters of James Joyce*, ed. Ellmann, London, Faber & Faber, 1975
 CW - *Critical Writings of James Joyce*, ed Mason & Ellmann, London, Faber & Faber, 1959

SECUNDARIA

- Ellmann, R.: 1979, *James Joyce*, New York: OUP.
 French, M.: 1982, *The Book As World*, London, Abacus.
 Parrinder, P.: 1984, *James Joyce*, Cambridge: CUP.
 Pearce, R.: 1991, *The Politics of Narration*, London: Rutger University Press.
 Prendergast, C.: 1981, *Flaubert: Quotation, Stupidity and the Cretan Liar Paradox*, in *French Studies*, Volume 35, No.3, July.
 Rimbaud, A.: 1966, *Oeuvres*, Paris, Garnier.
 Said, E.: 1994, *Culture and Imperialism*, London: Vintage.
 Scholes, R. & Kain, R.M.: 1965, *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for A Portrait of the Artist as a Young Man*, Evanston: Northwestern UP.
 Watt, I.: 1964, *The Rise of the Novel*, Berkely: University of California Press.