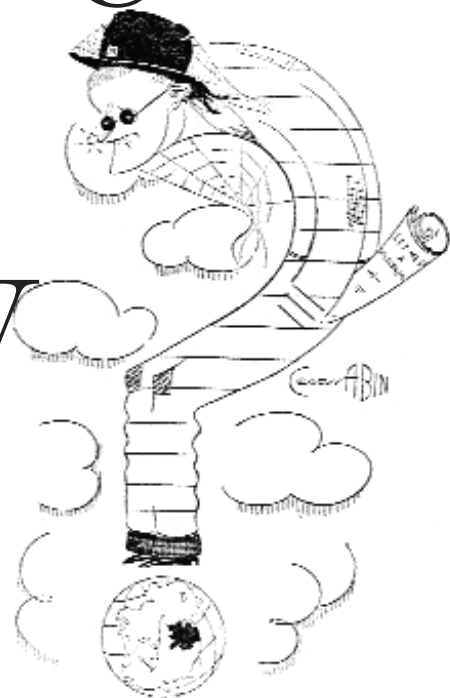


Flagelación, fetichismo e inversión: Bloomsday

Bruce Swansey



1

No todo empezó el 16 de junio de 1904 ni exactamente frente a la Torre Martello en Sandycove. La aventura se inició seis días antes y en otra parte, en el centro de Dublín. Sus protagonistas no fueron Buck Mulligan, Stephen Dedalus y Leopold Bloom, sino James Joyce y Nora Barnacle, quien caminaba desenfadadamente, frente alta, caderas ondulantes bajo la larga falda, frente a Trinity College. Acababa de llegar de Galway y trabajaba como camarera en el Hotel Finn's. A pesar de su considerable miopía —para colmo ese día no llevaba gafas—, Joyce eligió en el ajetreo de Nassau Street a la mujer con la que habría de compartir el resto de su vida y que sería fundamental para su trabajo.

En cuanto a Joyce, había publicado un artículo sobre Ibsen en la prestigiosa revista londinense *Fortnightly Review*, y de regreso de una temporada en París debió sobresalir ese luminoso día entre la multitud de caballeros decorosamente victorianos, vestido con un largo gabán, el sombrero amplio de paja y una corbata suelta al viento, a la moda de la bohemia de principios de siglo xx. Nora siempre recordaría el desastroso estado de sus zapatos, mientras Joyce se fijaría en las manos de Nora.

Herbert Gorman, uno de los primeros biógrafos de

Joyce, recibió respuestas a todas sus preguntas, excepto a la que inquiría la razón por la cual había elegido el 16 de junio de 1904. Cuando en 1941 publicó el resultado de sus pesquisas, el enigma no había sido resuelto. La fecha debe haberse relacionado con circunstancias personales que Joyce no deseaba revelar. Nora y Joyce volvieron a encontrarse, no sin que la bella faltara a la primera cita. Merrion Square, unas cuantas cuadras al sur de Trinity College, fue el escenario del segundo encuentro. En lugar de invitarla al teatro o a un café, Joyce decidió llevarla a pasear hacia los muelles, un área desierta a esa hora. Nora, que debía regresar al hotel a las once y media, no perdió tiempo. Lo recargó contra una pared, le desabotonó la bragueta, deslizó sus largos dedos separando las faldas de la camisa, y no sin notable eficacia, lo hizo hombre.

Esa noche —¿la del 15 de junio?— debiera también celebrarse porque es una “escena original” que tuvo profundas consecuencias en la obra joyceana. Quizá señala la pérdida de la virginidad, que en la mayoría de los hombres no es tan extraordinaria como lo fue para Joyce. En lugar de seducir a la joven provinciana inexperta, es él quien fue seducido. Esa noche en Ringsend, ante el desfalleciente asombro de James, Nora invirtió los roles tradicionales.

Caricatura de Joyce por
César Abín



James Joyce a los 22 años, 1904

2

En *Dubliners* volvemos a encontrar el escenario del segundo encuentro con Nora. Es también el del primer duelo que Joyce libra contra la censura a causa de “An Encounter”, relato en el que un par de colegiales se toman el día para vagar y que fue cercenado en la primera edición. Así lo denuncia Joyce: “This book in this form is incomplete. The scheme of the book, as framed by me includes a story entitled “An Encounter” which stands between the first and second stories in this edition” (Mullin, 28).

Allí narra el encuentro con un viejo en un llano en las afueras de Dublín cerca de los muelles. El hombre pasa ante los muchachos lentamente, para regresar y entablar un monólogo sobre la edad, las novias y las lecturas. Después de un rato el viejo se disculpa, se aleja y uno de los muchachos le advierte al narrador: “I say! Look what he is doing!” (*Dubliners*, 26). El narrador no contesta ni mira hacia donde el otro señala. Sea lo que

sea, ocurre fuera de escena, en un silencio que activa toda clase de suposiciones. El relato gravita en torno de las lecturas de los muchachos. Hay algunas, como Scott, que son propias, otras que no lo son. Hay algunos jóvenes que leen libros prohibidos, y que necesitan ser corregidos. Hasta aquí, su discurso es el de cualquier adulto preocupado por la moral de la juventud en un contexto en el que la industria editorial victoriana ha descubierto el potencial que le ofrece el mercado juvenil, ya que entre 1880 y 1918 aparecen no menos de treientos siete publicaciones para jóvenes.

El narrador nos informa que “he began to speak on the subject of chastizing boys. His mind, as if magnetized by his speech, seemed to circle slowly round and round its new centre. He said that when boys were that kind they ought to be whipped and well whipped. When a boy was rough and unruly there was nothing would do him any good but a good sound whipping. A slap on the hand or a box on the ear was no good: what he wanted was to get a nice warm whipping” (*Dubliners*, 27).

“An Encounter” resulta perturbador porque el viejo se abandona. Lo más escandaloso es la súbita revelación del moralista que se despoja de su máscara y es expuesto como corruptor. Los azotes hacen que la precaria diferencia entre castigo y placer desaparezca, y que por lo tanto la escala de valores morales se invierta. El relato alude a una práctica popular victoriana a juzgar por la cantidad de prostíbulos especializados en propinar azotes, así como por la proliferación de establecimientos de salud dedicados a “discipline treatments for circulation problems”. Joyce revela la perturbadora cercanía entre el castigo y el placer, vínculo que ya Shaw había denunciado como “el triunfo del vicio que se pretende reprimir”.

La voz del viejo es eco de otra que se expresa apasionadamente en la correspondencia entre Joyce y Nora. En 1909 Joyce le escribe precisamente desde Dublín, la ciudad farisaica, que “I am your child as I told you and you must be severe with me, my little mother. Punish me as much as you like. I would be delighted to feel my flesh tingling under your hand. Do you know what I mean, Nora dear? I wish you would smack me or flog me even. Not in a play, dear, in earnest and on my naked flesh. I wish you were strong, strong, dear, and had a big full proud bosom and big fat thighs. Y would love to be whipped by you, Nora love!”.

La censura es el obstáculo contra el que Joyce escribe. Aunque esto es válido para todo artista, en el caso de Joyce se resuelve en un auténtico motor de su creación.

La censura es *el* obstáculo contra el que Joyce escribe. Aunque esto es válido para todo artista, en el caso de Joyce se resuelve en un auténtico motor de su creación. Desde *Dubliners* (1914) hasta *Finnegans Wake* (1939), su propósito es rebasar los límites. Una forma de subvertirlos será a través del sucesivo descubrimiento del cuerpo y sus exigencias, que habrá de reflejarse en el uso libérrimo del lenguaje.

En *A Portrait of the Artist as a Young Man* los azotes reaparecen: “Any boys want flogging here, Father Arnall? Cried the prefect of studies. Any lazy idle loafers that want flogging in this class?” (*A Portrait...*, 49). El entusiasmo histérico del prefecto revela algo más que el cumplimiento de una responsabilidad. En esa escena, Fleming primero y después Dedalus, son obligados a arrodillarse en la mitad del salón y recibir en la palma de cada mano seis golpes. El prefecto desaparece advirtiéndoles que cada día el padre Dolan hará una ronda para ver quién merece nuevos azotes.

En *A Portrait...*, Joyce revela un sistema de vigilancia permanente cuyo fin es arrebatar a cada estudiante cualquier atisbo de intimidad. Clongowes, el colegio jesuita al que Joyce asistió y que le sirve como modelo, se convierte en una red panóptica de la que nada escapa. La sexualidad del joven Stephen queda así doblemente proscrita por el puritanismo victoriano y por el catolicismo.

3

En una carta dirigida a su hermano Stanislaus en 1906, Joyce escribe: “I am nauseated by this lying drivel about pure men and pure women and spiritual love and love forever: blatant lying in the face of the truth”.

Si *A Portrait...* implica la desexualización de Stephen, *Ulysses* afirma su resexualización, que se despliega de diversas formas. Una de ellas es a través del humor negro, como sucede en “Hades”. Allí Joyce establece un contrapunto entre la solemnidad del cortejo fúnebre y los pensamientos que asaltan a Bloom y que se refieren invariablemente al cuerpo: las uñas, las caderas, los músculos, la gordura, las mejillas. La multiplicidad del cuerpo que lo transforma en abono: “I daresay the soil would be quite fat with corpse manure, bones, flesh, nails, chanelhouses. Dreadful. Turning green and pink, decomposing” (*Ulysses*, 137).

El cuerpo se fragmenta expuesto como carne, transformado en otro objeto más del recuento que lo equipara con las calles, la carroza, los edificios, las estatuas. Pero a diferencia del cadáver, el cuerpo reclama su lugar objetivamente obsceno, por ejemplo a través del recuerdo gratificante de Bloom acerca del baño y de la sensación de sentir los pies limpios, mientras el cadáver re-

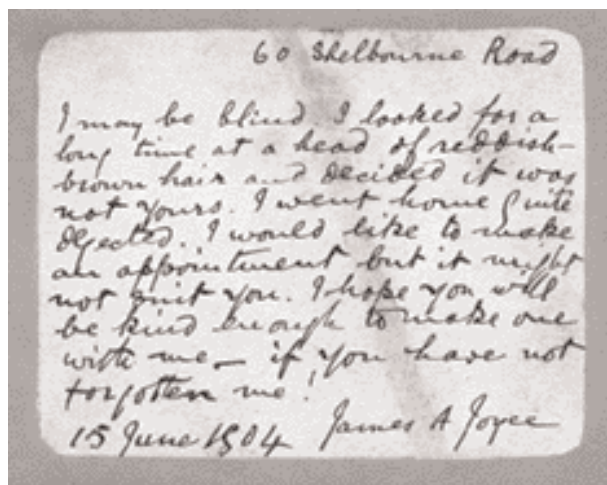


Nora Barnacle

bota sobre el empedrado en un juego que hace rimar *bones* con *stones*. El destino del cuerpo, que no del alma.

Además de la fantasía flagelante, que volveremos a encontrar asociada con el fetichismo y la inversión genérica, en el episodio “Nausicaa”, Bloom se excita viendo las piernas de Gerty McDowell, quien se sabe observada y colabora con la mirada del *voyeur* alzándose la falda y observándolo masturbarse. El erotismo de Bloom rechaza el cuerpo entero, concentrándose en una fantasía pornográfica decimonónica al estilo de las tarjetas eróticas o de las filminas de la época, que exhibían rutinas como *How the Girls Were Caught Bathing*, *Inside a Ladies Swimming Bath* o la típica de *Peeping Tom*. Tales diversiones eran accesibles en el Dublín de la época y en el episodio de *Ulysses* se manifiestan revelando, más que las piernas de Gerty, su disponibilidad. El episodio fue publicado en Nueva York en *The Little Review* en 1920, que debió enfrentar un juicio por atentar contra la moral y que prohibiría *Ulysses* en el mundo de habla inglesa durante los próximos doce años. Como antes en “An Encounter”, lo que escandalizó fue la destrucción del mito de la virgen modesta, que coopera activamente con el vicio que supuestamente la pone en peligro.

A la pureza de la juventud se opone la caída en Monto, la zona roja de Dublín que Joyce describe en “Circe” y que se caracteriza por la abigarrada multitud de pregoneros, de miradas, de cuerpos desplegados en abierta solicitud sexual. El cuerpo “clásico” de *A Portrait...* es sustituido por el cuerpo grotesco que asume cínicamente



Una de las primeras cartas de amor de Joyce a Nora

fantasías eróticas transgresoras. Algunas no distan del erotismo de “An Encounter”; la enriquecen con la dominatriz y concretamente a través del fetiche por excelencia: la bota. En el encuentro con Bella, Bloom se ofrece a atar los lazos de una de sus botas. El deseo se mezcla con la reticencia: “To be a shoefitter in Mansfield’s was my love’s young dream, the darling joys of sweet buttonhooking, to lace up crisscrossed to kneelength the dressy kid footwear satinlined, so incredibly small, of Clyde Road ladies” (*Ulysses*, 643). Inclinado ante Bella, servil, la prostituta “lifts to the edge of a chair a plump buskined hoof and a full pastern, silksocked” (*Ulysses*, 643).

La fantasía masoquista no se detiene en la bota de cuero negro ni en la pantorrilla cubierta profesionalmente por una media de seda oscura. Poco más adelante ocurre una inversión sexual, que transforma a Bella en Bello y a Bloom en una mujercilla. Tal inversión de los roles también define a Stephen, quien en el encuentro con una prostituta se comporta como una virgen deseosa pero tímida. La inversión del género consolida la transgresión en lo que ésta tiene de desintegración de la forma, de ruptura de los límites que para Joyce es un poderoso acicate erótico. “The fucking must be all done by you, darling, as I am so small and soft.” En esa amorosa correspondencia, Joyce procede dándole instrucciones a Nora de cómo deberá hacerle el amor, “dressed in full outdoor clothes... with boots muddy... ride me like a man with your thighs between mine”.

Esta fantasía se desarrolla literariamente enfatizando la vergüenza como fuente de placer sexual, que “abre” el cuerpo masculino y lo hace sexualmente pasivo: “Ex-

uberant female. Enormously I desiderate your domination” (*Ulysses*, 642). Pero esos hombres violados no son nuevos en la lectura de *Ulysses*. En la boca de Bloom Molly introduce su lengua depositando en ella un pedazo de pastel, y Stephen sueña con una “jewelled harlot”, la imagen de una mujer sexualmente agresiva.

Las experiencias de Joyce se mezclan con su obra en un entramado cuya escena original puede rastrearse hasta los muelles en aquel verano de 1904, simbólicamente asociada con una revelación erótica. Su importancia no es desdeñable y acaso contribuya a explicar la decisión de Joyce de abandonar una sociedad claustrofóbica e hipócrita, secretamente abandonada a placeres que ya la *Encyclopedia Britannica* en 1902 señalaba como más audaces que aquellos que podían encontrarse en el sur de Europa o incluso en Argelia. No es casual que en *Ulysses* el burdel de Bella Cohen se sitúe en el 81 de Mecklenburgh Street, es decir, al lado de la White Cross Vigilance Association, venerable institución para combatir el vicio.

Exiliarse para Joyce fue una necesidad vital. Escapar, un gesto revolucionario que debía ser constantemente renovado en una lucha contra las emboscadas de la mente, contra el padre, el rey y el cura introyectados. En “Exiles”, Richard lo explica: “There is an economic and there is a spiritual exile. There are those who left her to seek the bread by which men live and there are others, nay, her most favorite children, who left her to seek in other lands that food of the spirit by which a nation of human beings is sustained in life” (“Exiles”, 127).

En un breve regreso a Dublín en 1909, Joyce sella su relación con la ciudad que odiaba y de la cual, acaso en una venganza permanente, habría de ocuparse el resto de su vida: “How sick, sick, sick I am of Dublin! It is the city of failure, of rancour and of unhappiness”.

Acaso la de Joyce, recordando Bloomsday, sea una lección que debamos asumir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Joyce, James. *Dubliners*. London: Penguin, 1996.
 ———. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Jonathan Cape Ltd., 1952.
 ———. *Ulysses*. London: Penguin, 1992.
 ———. *Letters of James Joyce*. Edited by Richard Ellmann. London: Faber and Faber, 1996.
 Mullin, Katherine. *James Joyce, Sexuality and Social Purity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. ■

Las experiencias de Joyce se mezclan con su obra en un entramado cuya escena original puede rastrearse hasta los muelles en aquel verano de 1904...