

UNIVERSIDAD DE BURGOS
Facultad de Humanidades y Educación
Departamento de Filología

ANÁLISIS DEL EXILIO EN BRIAN MOORE

Tesis doctoral realizada por Andrés Palacios Pablos, bajo la dirección de la Dra.

Inés Praga Terente y del Dr. Carlos Villar Flor

Burgos, junio de 2003

© Universidad de Burgos
ISBN: 978-84-96394-54-4
Depósito Legal: BU.-206-2007



BRIAN MOORE (1921 – 1999)

A mis padres, por su apoyo y comprensión

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
ABREVIATURAS	17
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS	19
1.1. El exilio en Brian Moore: aportaciones críticas fundamentales	20
1.2. Teoría crítica postcolonial: aspectos esenciales	35
1.2.1. La perspectiva postcolonial del exilio	46
1.2.2. La teoría postcolonial en Irlanda	50
1.2.3. Implicaciones metodológicas para el estudio de Brian Moore	65
2. VIDA Y PRODUCCIÓN LITERARIA	69
3. CONTEXTUALIZACIÓN DEL EXILIO IRLANDÉS	117
3.1. La diáspora irlandesa: precedentes sociológicos	119
3.2. La universalidad del exilio: manifestaciones en la literatura irlandesa	136
4. EL EXILIO COMO MARGINACIÓN SOCIAL Y ESPIRITUAL: <i>The Luck of Ginger Coffe</i>	157
5. EL ARTISTA COMO EXPRESIÓN SUBLIME DEL EXILIO	191
5.1. <i>An Answer from Limbo</i> : El sacrificio creativo	196
5.2. <i>Fergus</i> : La búsqueda de redención en el pasado	230
6. LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD	249
6.1. <i>I am Mary Dunne</i> : el legado de la memoria	254
6.2. <i>The Mangan Inheritance</i> : ¿el retorno como liberación emocional?	259
6.3. <i>The Mangan Inheritance</i> : La Irlanda del exiliado	283
7. CONCLUSIONES	295
8. APÉNDICE: CRONOLOGÍA LITERARIA DE BRIAN MOORE	317
9. BIBLIOGRAFÍA	325

INTRODUCCIÓN

La vocación de libertad ataca de cuando en cuando a mi pueblo, y los mejores hijos de España pasan por decirla a través de fusilamientos, cárceles, destierros y angustias. Vivir para la libertad significa para un español condenarse a la incomprensión y al exilio. (María Teresa León, *Memorias de la Melancolía*, 1988, Galaxia Gutemberg, 1999: 229).

Nadie puede dudar que estas palabras aluden a nuestra historia reciente, poblada como está de fanatismos e intolerancia. Sin embargo, y aunque su posible valor presente quede mermado gracias a la apertura democrática que venimos disfrutando, permiten reafirmar una tradición y un vínculo directo con el exilio. Quizás hoy podamos felicitarnos porque la incomprensión que alimentaba nuestro éxodo exterior se haya ido disipando, pero no ocurre lo mismo con muchos otros pueblos. Hoy los flujos migratorios se han invertido y nuestra tierra – en otros tiempos intransigente y sectaria – apenas logra acoger a una parte de quienes solicitan entrada buscando mejor suerte. La situación, por tanto, incluso desde una perspectiva local, dista de estar resuelta pues el exilio impone aún sus efectos sobre el entorno y sobre nuestras conciencias. Estas impresiones bien pueden justificar mi interés general por el exilio en cuanto plataforma en la que tienen cabida casi todas nuestras preocupaciones de identidad y adaptación. Porque aunque ya no suframos persecución, nunca estamos del todo libres de los confusos sentimientos de alienación, enajenación y desarraigo, y éstos guardan una estrecha relación con la identidad del exilio.

Junto a estas razones, quiero mencionar aquí algunas experiencias personales que han podido consolidar mis inquietudes por el tema. Me refiero en particular al afecto por los emigrantes, que merecen todo nuestro apoyo, y a la experiencia de algunas estancias en el extranjero – no hace al caso su mención – donde pude atisbar la sensación de rechazo y exclusión y constatar la enorme actualidad de este fenómeno para tantos y tantos desplazados. En 1992, al acabar mis estudios universitarios, uno de estos viajes me llevó a Irlanda. Fueron seis meses que

bastaron para prendarme del país, si bien nada me asombró tanto como su cálida hospitalidad. Tratándose de un pueblo emigrante, la explicación parecía lógica: nadie puede tratar al forastero mejor que quien conoce sus propias dificultades en tierras extrañas. Crece así mi atracción por la cultura irlandesa, donde emigración, exilio e historia forman un todo indisociable, un distintivo local que habría de tener gran influencia en mis estudios preliminares pues me produjo tal curiosidad que quise proyectarla en lo que después sería esta tesis doctoral.

Mi acercamiento a Brian Moore (Belfast, 1921 – Los Ángeles, 1999) surge de esa decisión primera, hace ahora seis años, después de contemplar a otros autores y descartarlos por su incidencia menor sobre la cuestión. Con Moore pude vislumbrar la sombra del exilio ya desde mis primeras lecturas, y luego de continuar leyendo, observé que su influjo abría la posibilidad de una investigación detenida que permitiera satisfacer mis intenciones. Además, dado nuestro pasado cultural, que comparte no pocos rasgos comunes con Irlanda, pensé que acaso también podríamos vernos reflejados en sus novelas, siquiera parcialmente.

Acotado el proyecto, fui aprendiendo que el exilio, aparte de un motivo recurrente para el escritor, también constituye una de las fuentes más intensas de lucha social e individual del siglo XX. Comprobé que aunque las tendencias actuales de emigración y exilio irlandés ya no correspondían a las reflejadas por Moore, su esencia no ha variado tanto puesto que la movilidad actual puede también conllevar sensación de desarraigo y la pérdida de cohesión comunal típica de la Irlanda tradicional. Comprendí así que el exilio intensifica el desencuentro emocional del individuo con sus orígenes de igual manera que, poco a poco, al alejarlo del devenir histórico de su país, desvirtúa su percepción hasta dejarla irremediabilmente dissociada de la realidad. Consciente o no de estas alteraciones, el exiliado no logra destruir la imagen forjada en su imaginación ni afrontar los cambios con objetividad. Además, la controversia interna del individuo – y en

particular, del irlandés – parece infundir sentimientos enfrentados de amor y odio hacia su tierra, a la que a menudo considera vendida a los intereses vecinos.

De este modo, a medida que aprehendía los aspectos socioculturales que circunscriben esta experiencia, creció mi convicción de perseguir un objetivo no sólo satisfactorio personalmente, sino también válido – si bien desde la modestia que imponían mis limitaciones – para la sociedad y los estudios literarios. Éstos, crítica literaria y social, pueden justificar su interés por el exilio por ser éste un tópico merecedor de continua atención, cuya relevancia futura no puede ni debe agotarse en los estudios ya existentes en el ámbito general o en el irlandés particular.

El siguiente paso fue visitar, en el verano de 1999, las universidades de Dublín, Cork y Belfast, donde pude reunir abundante bibliografía así como asesorarme con algunos especialistas en la materia (en particular los Profesores Colbert Kearney y Eibheán Walshe de la Universidad de Cork y J.C.C. Mays del University College Dublin). Al profundizar en la crítica literaria vertida sobre el autor, percibí cómo el componente religioso presidía los criterios de análisis elegidos por los académicos, lo cual, si bien es lógico dada su presencia en el estilo narrativo de Moore, ratificaba la conveniencia de mi elección: relegar la religión a un segundo plano y abordar el análisis del exilio irlandés desde las distintas variantes y formulaciones desplegadas en sus novelas.

El repaso de los materiales recopilados, sin embargo, pone pronto en evidencia la necesidad de ampliar las fuentes, pues los centros visitados, pese a aportar mucho en torno a la faceta religiosa y personal del autor, apenas disponen de valoraciones críticas sobre el novelista y el exilio. Tras varias consultas, descubro algunas ausencias imprescindibles en esta materia así como la pista de dónde hallarlas. El Dr. Denis Sampson, Prof. en el Vanier College (St-Laurent, Québec), biógrafo y entusiasta de Moore, confirma mis sospechas y sugiere

trasladar mi búsqueda a Norteamérica, en especial a la Universidad de Calgary (Canadá). Un rastreo minucioso a través de Internet pone de manifiesto que, pese a su reconocimiento, la inmensa mayoría de los centros americanos no incluyen en sus bibliotecas nada relevante sobre el escritor, lo que corrobora a Calgary y a la Universidad de Austin (Tejas, EE.UU.) como los mejores puntos para subsanar las carencias encontradas en Irlanda. Una vez contrastadas sus fuentes, compruebo las ventajas de Calgary por ser sus archivos más completos y porque además me brinda la posible orientación de algún especialista en el autor y en literatura irlandesa. De este modo, despejadas ya las dudas, viajo a Canadá los meses de abril y mayo de 2001.

La biblioteca universitaria de Calgary está provista de interesantes trabajos relacionados con el exilio irlandés y Moore, aparte de una colección personal del autor, inclusive su propia valoración y puntos de vista respecto al exilio y sus consecuencias, todo lo cual – ahora sí – me permite concluir la compilación de fuentes pertinentes para mi investigación. En cuanto a las consultas mantenidas, lamento la imposibilidad de reunirme con el Prof. Hallvard Dahlie, al parecer el mejor conocedor de Brian Moore de la universidad pero ya jubilado y ausente. No obstante, debo destacar la asistencia prestada por el Prof. Richard Wall, especialista en lexicología irlandesa, y sobre todo el Prof. Victor Ramraj, especializado en crítica postcolonial y mi supervisor temporal en Calgary. Su aportación ha sido fundamental para comprender el alcance de los aspectos clave de la teoría postcolonial, a la postre uno de los soportes críticos principales de esta disertación.

Los dos años restantes los he pasado haciendo una lectura pormenorizada del material seleccionado e interpretando la obra de Moore según los criterios marcados y la asistencia y dirección de la Dra. Inés Praga Terente, Catedrática de Filología Inglesa en la Universidad de Burgos, y del Dr. Carlos Villar Flor (Prof. Titular en la Univ. de la Rioja). Este trabajo de investigación tal vez se ha visto entorpecido por su desconexión con mi labor docente como profesor de

Inglés Técnico en la Escuela Politécnica Superior de Burgos, pero éste no ha sido el único inconveniente a superar. He de añadir el contratiempo surgido por la escasa afiliación del autor a ninguna tendencia literaria particular, lo que a su vez hace problemática la elección de un enfoque metodológico fructífero. A este respecto, se alternan un contraste de las valoraciones conocidas más sólidas y el uso de los principales parámetros críticos del postcolonialismo.

Otras dificultades no menos importantes son las derivadas de localizar e interpretar ciertas fuentes. Por un lado, siendo algunas de uso restringido, imponen la exigencia de largos desplazamientos, primero a Irlanda, desde Cork hasta Belfast, y más tarde a Canadá. Por otro, la enorme cantidad de materiales hace necesaria su lectura y análisis para acotar todo aquello susceptible de aplicación y, muy especialmente, la prolífica producción del novelista. De esta tarea selectiva, y aparte de una búsqueda minuciosa del exilio y sus manifestaciones en nada menos que 20 novelas, he de destacar el escollo de examinar los archivos personales de Moore en Calgary – manifestaciones, explicaciones y correspondencia en formato manuscrito y a menudo con mucha información de interés apenas anecdótico –. Como puede imaginarse, sólo su manejo y utilización acapara buena parte de mis esfuerzos e investigación en la visita a esta remota ciudad canadiense.

La elaboración de esta tesis viene precedida de un debate lógico en torno a qué objetivos perseguir. Al conocer las fuentes críticas detenidamente, mis intenciones primeras – el análisis del exilio irlandés desde las distintas variantes y formulaciones desplegadas por Moore – se concretan y se matizan frente a los estudios previos. Porque aunque los investigadores han examinado las aflicciones que sufren los personajes exiliados del novelista, y pese a descubrir cómo operan en su mente las razones que los retienen en la diáspora, sin embargo no terminan de explicar qué les impide, atribulados como están, regresar a su hogar. Es cierto que

se explora el peso que ejercen el pasado, la memoria y la vacuidad del entorno, pero las conclusiones alcanzadas no logran esclarecer, de un modo concluyente, la aparente imposibilidad de retorno; o dicho de otro modo, por qué el exilio, una vez consumado, tiende a hacerse irreversible para este autor.

Por otro lado, la metodología en uso se proyecta sobre cada una de las secciones que, razonadamente, muestran la evolución temática del novelista en torno al exilio y que, en consecuencia, definen los tres bloques de análisis: la suerte de los marginados, el sacrificio creativo y la liberación del artista, y la búsqueda de identidad. De este modo, se pretende probar cómo los rasgos señalados por la teoría crítica postcolonial como claves distintivas de la literatura de exilio pueden converger con ciertos hábitos del pensamiento irlandés y del propio Moore, lo cual puede avalar el discutido estatus postcolonial de la isla y su utilidad potencial para interpretar a sus hijos naturales.

En cuanto a la estructuración del trabajo, y aparte del primer apartado de consideraciones metodológicas, esta tesis doctoral plantea un desarrollo que responde a tres partes fundamentales: la contextualización del estudio, el análisis de una selección de novelas del autor y, en último lugar, la presentación de conclusiones. Como se desprende del índice, la investigación se distribuye en varios capítulos con entidad propia y cuya inclusión viene a representar un aspecto esencial para completar a su sección y así definir al conjunto.

Si cualquier monográfico literario requiere un marco contextual relativo al autor y a la presencia autobiográfica en su obra, este requisito puede ser imperativo cuando además el tema asociado se manifiesta con firmeza tanto en su ficción como en su vida real. Tal es el caso con Brian Moore, cuyas novelas suelen sustentarse directamente en sus vivencias personales para retratar su exilio y explorar, desde su sensibilidad irlandesa, la condición existencial del individuo

contemporáneo. El capítulo biográfico, por tanto, se justifica por establecer la intensa relación entre el novelista y su creación, por presentarnos una amplia panorámica de su evolución como hombre y como pensador, y por dar cobertura a sus variantes menores de exilio interior – excluidas del análisis de esta tesis pero plasmadas en muchos de sus trabajos –. Asimismo, en sus páginas podemos descubrir cómo sus mayores influencias – el entorno familiar, los padres, su educación católica, Belfast, su formación literaria, la guerra y el exilio – se tornan motivos recurrentes, proyectándose novela tras novela hasta formar un corpus narrativo que, en suma, plasma su visión cosmológica personal del ser humano de su época.

Si la biografía de Moore evidencia la fuerza de Irlanda como factor impulsor de su universo creativo, y si su tratamiento del exilio está tamizado por su propia percepción irlandesa, entonces, por sentido común, nuestro análisis demanda contextualizar el fenómeno estudiado dentro del territorio emocional del escritor. Ése es justo el cometido del tercer capítulo, el cual – mediante una síntesis sobre el exilio como motivo retórico universal, un repaso de la diáspora irlandesa como soporte sociológico e histórico, y una introducción cultural literaria – ayuda a comprender mejor las dimensiones del exilio en la isla.

A la contextualización del autor y del exilio le sucede lo que conforma el análisis propiamente dicho, cuya secuenciación en capítulos sigue un orden cronológico casi perfecto respecto a la aparición de las novelas abordadas – lo sería total de no ser porque el análisis de *F* (1970) se adelanta al de *MD* (1968) –. Pero esta correspondencia temporal constituye sólo una circunstancia casual, puesto que el criterio determinante es de carácter operativo, reflejo de la propia evolución temática y conceptual de los personajes u otros soportes formales que emplea Moore para recrear sus inquietudes en torno al exilio. La división resultante es asimismo contingente porque las perspectivas marginal, creativa y ontológica del exilio – desarrolladas en los apartados respectivos 4, 5, y 6 – están presentes en

muchas obras, solapadas, y porque tampoco representan a otras variantes menores también aludidas (exilio religioso, sexual, interior, etc.). En todo caso, las novelas analizadas sí destacan la perspectiva examinada bajo su epígrafe, lo cual creemos que justifica su elección.

En el capítulo 4, el análisis se detiene *ad hoc* en *GC*, con el fin de discernir las intenciones del novelista en torno a la marginalidad del exilio irlandés y al proceso de adaptación del recién llegado, quien, frustrado ante una realidad contraria a sus expectativas, ha de reajustar su vida y costumbres al nuevo territorio. El capítulo siguiente aborda la figura del escritor emigrante mediante el estudio de *AL* y *F*, donde Moore recrea las tribulaciones del artista irlandés en el exilio – sometido por el mercado y por las imposiciones de su propio ego –, así como la imagen de Irlanda que éste produce desde ultramar. Por último, el capítulo 6 centra su atención en la identidad del exilio y en las tentativas perentorias del exiliado por alcanzar una estabilidad existencial, bien sea interpelando a su memoria (*MD*) o bien buscando un rescate emocional en las raíces ancestrales (*MI*). Así, desde estas tres posiciones, presenciamos la búsqueda de raigambre por parte de los exiliados de Moore y su particular retrato de Irlanda, desde el recuerdo y desde el retorno.

Todo ello y las conclusiones presentadas en el último apartado tienen como misión alcanzar los objetivos marcados – esclarecer la irreversibilidad del exilio en Moore y demostrar su posible lectura postcolonial –, de modo que el trabajo pueda suponer un modesto avance respecto a otras investigaciones precedentes y, acaso, una mejor comprensión del autor. Pero además, la consecución de tales fines nos aproximará, a mi parecer, a la verdadera esencia de esta experiencia tan humana y tan irlandesa.

ABREVIATURAS

<i>The Lonely Passion of Judith Hearne</i>	<i>JH</i>
<i>The Feast of Lupercal</i>	<i>FL</i>
<i>The Luck of Ginger Coffey</i>	<i>GC</i>
<i>An Answer from Limbo</i>	<i>AL</i>
<i>The Emperor of Ice-Cream</i>	<i>EI</i>
<i>I am Mary Dunne</i>	<i>MD</i>
<i>Fergus</i>	<i>F</i>
<i>The Revolution Script</i>	<i>RS</i>
<i>Catholics</i>	<i>C</i>
<i>The Great Victorian Collection</i>	<i>GVC</i>
<i>The Doctor's Wife</i>	<i>DW</i>
<i>The Mangan Inheritance</i>	<i>MI</i>
<i>The Temptation of Eileen Hughes</i>	<i>TEH</i>
<i>Cold Heaven</i>	<i>CH</i>
<i>Black Robe</i>	<i>BR</i>
<i>The Color of Blood</i>	<i>CB</i>
<i>Lies of Silence</i>	<i>LS</i>
<i>No Other Life</i>	<i>NOL</i>
<i>The Statement</i>	<i>ST</i>
<i>The Magician's Wife</i>	<i>MW</i>

1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

1.1. El exilio en Brian Moore: aportaciones críticas fundamentales

Como indican las páginas anteriores, la religión y su terminología suelen condicionar los criterios de numerosas investigaciones sobre el novelista. Sin embargo, el tema de esta tesis excede el ámbito teológico y su enfoque aconseja centrar la atención de nuestras fuentes en aquellos estudios orientados a explicar el exilio en Moore o, en su defecto, cuestiones paralelas y asimilables dentro de la óptica elegida. Esto equivale a prescindir de algunos trabajos críticos disponibles ya que, pese a resultar comprensibles dada la insistencia del escritor con la imaginería religiosa, apenas aportan juicios de valor para desentrañar las causas y consecuencias finales del exilio en sus personajes. No obstante, esta omisión no supone reducir la documentación que fundamenta nuestro análisis. Antes bien fija su alcance pues la selección de materiales críticos resultante incluye el examen de todos los aspectos imprescindibles para lograr interpretar, dentro de un marco postcolonial, la aparente irreversibilidad del exilio en Moore. Responder esta cuestión exige rastrear su corpus literario y contrastar los factores biográficos y formativos que afectan su imaginación creativa. Iniciaremos este cometido con una panorámica de las fuentes primarias y secundarias que informan nuestro proyecto, primero presentando algunos artículos y entrevistas donde el propio autor comenta y justifica su visión personal, y segundo, con una introducción a los académicos cuyos itinerarios y criterios críticos han contribuido más a modelar esta argumentación, autores que como Kersnowski, Dahlie, Foster o Scanlan han centrado sus esfuerzos en aclarar la obra de Moore con argumentos contrastados y claves fundamentales para este estudio.

Entre los artículos críticos del novelista cabe mencionar “Bloody Ulster: An Irishman’s Lament” (1970), donde describe apesadumbrado la alarmante situación del Ulster a finales de los sesenta, un período de crecientes conflictos locales en que, fruto del abuso político unionista, la violencia se enquistaba inapelablemente en la comunidad norirlandesa. Aparte del valor informativo del texto, es significativo

el cambio de tono a medida que Moore avanza su exposición, desde el desapego natural de la distancia hasta el inevitable afecto y solidaridad con los suyos, lo cual viene a acreditar su evidente identidad irlandesa. En una línea similar, en “Old Father, Old Artificer” (1982) reconoce como parte fundamental de su formación la impronta dejada por James Joyce, seguramente la mayor de sus influencias literarias. En concreto alude a su preferencia por lo ordinario, gusto heredado del maestro que va a marcar su propia trayectoria creativa.

Pero si estos dos artículos matizan su esencia como persona y como escritor, es “The writer as Exile” (1976) el que más cerca nos sitúa de su sensibilidad en torno al exilio. En contraste con el exilio político impuesto, Moore explica el suyo como resultado de una decisión personal libre, cuya consecuencia final es una situación irreversible que también contrasta con la provisionalidad que típicamente acompaña a la expatriación. Así, junto a Eliot, Joyce y Beckett, el novelista se define como un escritor auto-exiliado, condición que configura su esencia artística y lo separa tanto de los escritores exiliados como de los escritores expatriados. Fruto de esta esencia y de su realidad diaria, el autor reconoce su preocupación constante por la soledad, la confrontación entre presente y pasado, el desarraigo, los efectos de la memoria, la identidad vacilante del exiliado, la crisis existencial del hombre moderno,... preocupaciones todas que – como después veremos– producen las mejores coordenadas para estudiar su obra, sus variantes de exilio y su imagen personal de Irlanda.

Igualmente, esta tesis alude a una serie de entrevistas en las cuales Moore reflexiona sobre sus territorios emocionales y los motivos que condicionan su inspiración, entre las que mencionaremos aquí las realizadas por Robert Fulford (1962), Richard B. Sale (1967), Donald Cameron (1971) y Julia Carlson (1990). Aunque no son las únicas que ilustran estas páginas, probablemente presentan aquello más cercano a este estudio. Nos muestran por ejemplo al individuo irlandés, alienado y/o exiliado de su cultura, como protagonista favorito de Moore

(Fulford); los condicionantes e influencias principales en el autor y su obra (Sale); la crisis interna del individuo y los efectos positivos del fracaso como intereses preferidos de su estudio moral (Cameron); o las repercusiones de la represión y censura irlandesa en su vida (Carlson).

Junto a estas entrevistas, son también destacables los reportajes fonográficos sobre el novelista, en particular “The Lonely Passion of Brian Moore” (1985), documental que traza su perfil humano y creativo a través de las propias valoraciones de Moore acerca del pasado y los padres. Por último, gracias a los nutridos archivos de la Universidad de Calgary a los que se aludía en la introducción, disponemos de una abundante documentación relativa al novelista – correspondencia personal, comentarios de diversa índole, apuntes y notas, borradores, etc. – lo cual sin duda también contribuye al posible alcance de este trabajo¹.

Por otro lado, estas fuentes críticas primarias, junto a las propias novelas, son referencia obligada para los investigadores de su obra que ahora presentamos. Frank Kersnowski, por ejemplo, ajusta su artículo “Exit the Anti-hero” (1968) al análisis de los protagonistas de las cinco primeras novelas de Moore, personajes que plasman la lucha del individuo por preservar su autoestima frente a una comunidad atrofiada por sus rígidos códigos sociales, bien optando por su abnegación personal o bien por una huida que representa la emigración del antihéroe. De este modo, Kersnowski sitúa al novelista dentro de una tradición narrativa que rechaza el heroicismo social, que gusta más de retratar los fracasos y las frustraciones de los disconformes, de quienes pasiva o activamente no aceptan

¹ Estos materiales están catalogados en *The Brian Moore Papers, First Accession and Second Accession*, Tener & Steele (ed.), Calgary: University of Calgary Press, 1987. Pero dado que es una fuente no publicada, sus alusiones futuras no utilizan el sistema de referencia MLA con rigor pues no disponemos de páginas concretas en las que situar las citas. En su lugar indicamos la referencia del catálogo. Algo parecido ocurre con el documental “The Lonely Passion of Brian Moore”, reseña biográfica de la National Film Board de Canadá, producida a finales de 1985, estrenada en 1986 y en lo sucesivo referida como *LPBM* (1985).

el orden establecido y quedan excluidos de su grupo. Privados de una comunicación fluida, su existencia está a menudo marcada por ilusiones engañosas y sueños inconfesables de delirio sexual que no sólo reflejan sus miserias y aislamiento: además ponen de relieve la importancia capital del sexo como fuerza motivadora, particularmente en el siglo XX. Esta observación, y su papel descollante en los personajes de Moore, se verán corroborados de manera notable en su producción posterior, proporcionándonos así otra valiosa pauta de análisis. De las aportaciones de Kersnowski, se ha de destacar por tanto su estudio de la exclusión personal del héroe de Moore, exclusión que define e inicia el objeto de este trabajo, el exilio y sus variantes como motivo inseparable del autor y su obra.

Hallvard Dahlie, por su parte, es uno de los académicos que siguen más de cerca la trayectoria de Brian Moore. Su interés constante en este autor se cristaliza en una producción crítica abundante que contextualiza la creación literaria del novelista y explica su universo personal, los motivos y preocupaciones que más influyen su imaginación creativa. Aparte de una interesante entrevista en 1968, celebramos su trabajo biográfico *Brian Moore* (1981), el cual reproduce un retrato pormenorizado de la vida del autor y un extenso análisis de su legado literario hasta ese momento. No en vano será quien aporte el interesante ensayo introductorio “Biocritical Essay” para el catálogo *The Brian Moore Papers* (1987). Pero de la contribución de Dahlie a nuestra disertación hay que resaltar especialmente su ensayo “Brian Moore and the Meaning of Exile” (1988), donde con distinguida vocación etimológica presenta la panorámica evolutiva del exilio en cuanto concepto literario, para después detenerse en Moore y su contexto, en el pasado irlandés y los condicionantes del Nuevo Mundo. Así aprendemos distinciones esenciales entre las distintas modalidades de exilio, la categoría propia del autor como *writer as exile* o escritor autoexiliado, y las cuestiones asociadas más recurrentemente a este tema: la visión ambivalente de la patria, la confrontación entre presente y pasado, y el profundo sentimiento de desarraigo. Dahlie considera que los exiliados de Moore se enfrentan por igual al castigo y a la liberación

inherentes a su situación, pero sin embargo, sea por la brevedad del artículo o por su propia percepción, apenas analiza otra cuestión imprescindible para nuestro trabajo, la identidad humana en el exilio.

No ocurre lo mismo con el canadiense John Wilson Foster, quien con “Passage through Limbo” (1970, 1974) nos brinda unas coordenadas de gran interés para comprender los complejos cambios de dicha identidad exiliada. Foster analiza a estos protagonistas expulsados de sus comunidades así como sus esfuerzos por incorporarse a nuevos grupos sociales sin perder su identidad. Este artículo queda circunscrito primero como un capítulo de su tesis doctoral *Separation and Return in the Fiction of Brian Moore, Michael McLaverty and Benedict Kiely* (1970), y después – con pequeñas variaciones – en *Forces and Themes in Ulster Fiction* (1974), un análisis social y antropológico que insiste en el papel crucial de los escenarios geográficos. Ambos trabajos centran su atención en las intensas tensiones y fuerzas que determinan el pulso vital del Ulster, aunque en un contexto más amplio, reflejen también la vida en toda Irlanda y en un ámbito universal. De su alcance quizá haya que destacar especialmente su apreciación del fracaso, la trasgresión, la emigración y la adolescencia, como las principales formas de aislamiento irlandés.

Su teoría crítica distingue entre fracaso y desarraigo como las dos condiciones posibles de aquellos individuos enfrentados a un proceso de separación y retorno. Para Foster, ambos, fracaso y desarraigo, son rituales en el sentido que reflejan unas fases de separación, iniciación e incorporación, presentes en todo colectivo humano. Aplicados a la obra de Moore, muestran una evolución temática desde la inadaptación de sus primeros personajes locales – su fracaso y su consiguiente exclusión de la comunidad – hasta el desencuentro y posterior adecuación al exilio de sus siguientes protagonistas. Estas claves, que nos permiten comprender mejor los rasgos comunes al exilio físico y al interior así como sus

diferencias, parecen no obstante insuficientes para explicar las dificultades a que están sometidos algunos exiliados del novelista.

Son precisamente estos emigrados quienes conforman el mayor interés para John A. Scanlan. Primero con su tesis doctoral *States of Exile: Alienation and Art in the novels of Brian Moore and Edna O'Brien* (1975), y luego con el artículo "The artist in Exile: Brian Moore's North American Novels" (1977), este crítico probablemente produce el estudio más extenso del exilio en Moore, por lo que su comentario aquí resulta imprescindible. Su disertación sobre Moore y Edna O'Brien está articulada en tres partes diferenciadas que jalonan lo que Scanlan considera los estados o fases de alienación que definen el exilio en estos autores, de modo que el concepto estudiado engloba una condición mental mucho más amplia que la directamente asociada al desplazamiento físico o abandono del lugar de nacimiento. Observando y contrastando el enfoque y recursos artísticos personales de uno y otro, el crítico logra matizar sus percepciones, lo común y diferente entre ambos, si bien nosotros nos centraremos sólo en Moore.

La primera parte, "Ourselves Alone", nos presenta la enorme soledad personal generada por la rígida estructura social de Irlanda, en particular la provocada con el despertar sexual de los reprimidos. Esta soledad, que provoca un fuerte rechazo de los valores dominantes y resulta especialmente alienante para los más débiles, hasta el punto de inducir a un exilio autoimpuesto, mortifica tanto a hombres como a mujeres, aunque sean éstas – dado su especial desamparo en la sociedad irlandesa – las que parecen impresionar más a Moore en el retrato descarnado de su Belfast natal. Encontramos así un primer capítulo, "The Great Hunger", que analiza la incomunicación, la necesidad afectiva urgente, y la consecuencia directa de su ausencia, una profunda alienación personal. Este es el caso de *JH* (1955), ópera prima del novelista que reproduce los estadios terminales de esta privación espiritual y la extenuación definitiva de su protagonista. Lógicamente, esta avidez de afecto se circunscribe dentro de un marco cultural

irlandés definido por el conflicto político y la segregación social, lo cual se estudia en el segundo capítulo, “The Dead”, examinando a Judith Hearne – y a su sucesor Devine, protagonista de *FL* (1957) – a la luz del escenario local e integrando así la alienación personal con su coyuntura socio-política.

La segunda parte de la tesis, “Exiles”, permite a Scanlan incorporar a Moore y a O’Brien dentro de la dilatada tradición irlandesa de abordar al exilio como uno de los temas fundamentales de su literatura. El capítulo tercero, comprensiblemente llamado “Portrait of the Artist”, centra su análisis en aquellos protagonistas exiliados de Moore cuyas aspiraciones profesionales como escritores están condicionadas tanto por sus inquietudes artísticas como por el difícil encuentro entre su realidad presente y un pasado dominante que somete sus vidas y su inspiración creativa. Así se establece una evolución desde *AL* (1962) hasta *F* (1970) que refleja la propia trayectoria de su autor. Haciendo honor al título del capítulo, Scanlan da también buena cuenta de *EI* (1965), una recreación de la antesala del exilio – de sus causas culturales y emocionales - a través de un joven con ambiciones literarias que en el proceso de crecer decidirá abandonar su Belfast natal. De las observaciones que se alcanzan en esta sección, se asumen muchas en nuestro trabajo aunque procurando superar el alcance obtenido mediante una mayor profundización en ciertas partes de las novelas y el contraste con otras opiniones críticas. Igualmente, nuestro análisis va a detenerse en episodios distintos del corpus narrativo de Moore, incluyendo para su comparación el estudio de *GC* (1960), omisión notable de Scanlan – acaso por considerarla una empresa menor que apenas proyecta la persistencia del pasado – que, como veremos, puede ilustrar el tratamiento del exilio de los marginados.

Finalmente, la tercera y última parte de la investigación doctoral de Scanlan recibe el nombre de “Ithaca”, alusión a la patria del ilustre Ulises, que en mi opinión puede transmitir una interpretación desatinada de la obra de Moore. Es verdad que el novelista recupera esporádicamente los escenarios irlandeses para

emplazar sus narraciones futuras y así lo prueba el relato *C* (1972) – del que informa detalladamente el capítulo quinto, “Patrick’s Purgatory”. Pero como muestran los trabajos posteriores del novelista, éste y otros regresos a Irlanda deben valorarse como lo que son: incursiones eventuales en un territorio, a las que no puede atribuirse un significado emblemático del exilio en Moore. Una perspectiva completa de su evolución como novelista nos permitirá afirmar que, a la larga, el exilio hace ilusoria toda pretensión de retorno (la inclusión de *MI* (1979) en nuestro estudio pretende testimoniar precisamente esto).

Por otro lado, en el artículo “The Artist in Exile: Brian Moore’s North American Novels”, publicado dos años después en 1977, Scanlan reproduce en gran parte el estudio ya efectuado en “Exiles”, la segunda parte de su tesis, manteniendo que estos protagonistas son emigrantes cuyo recuerdo de Irlanda anula sus esfuerzos por establecer sus nuevas vidas en Norteamérica. En cualquier caso, este crítico tiene el mérito de estructurar las principales variantes de exilio y alienación tal y como se reflejan en la obra de Moore. Pero aunque documenta ampliamente las consecuencias del exilio para sus protagonistas, no profundiza en los síntomas que lo provocan: la huida de una identidad y búsqueda de otra. Ya hemos matizado sus aportaciones a este trabajo, a lo cual quizás podamos añadir otra reflexión: como suele ocurrir con la crítica vertida sobre el autor, se aprecia un excesivo peso de la religión como criterio de análisis. Aunque esta tendencia puede justificarse dada la presencia constante de elementos religiosos en su obra, sin embargo tal vez tiende a ocultar la posibilidad de una lectura más secular de Moore, objetivo que con un enfoque diferente también pretendemos alcanzar al término de estas páginas².

² Ya al comienzo de este apartado explicábamos que el estudio del exilio en Moore rebasa la esfera de la doctrina católica con aspectos de índole ética y existencial. Además, sus novelas pueden considerarse laicas pues, aunque abordan a menudo la pérdida de fe del protagonista, esta cuestión es para su autor un conflicto básicamente secular. De ahí la conveniencia de un enfoque en consonancia.

Esta misma inclinación por lo religioso volvemos a encontrarla en “Brian Moore’s Ireland: A World Well Lost” (1988), donde Shaun O’Connell utiliza la simbología de cielo, infierno y limbo para explorar el componente irlandés en Brian Moore, incluyendo también un repaso de sus trabajos recientes – *CH* (1983), *BR* (1985) y *CB* (1987) – los cuales afianzan su etapa final, la más alejada de Irlanda. De este modo, y aunque el grado de inspiración irlandesa diste de ser un agente nuevo para la clasificación temática del corpus de Moore, este artículo tiene la ventaja de abarcar el período más relevante para nuestro estudio. Para O’Connell, *MI* y *TEH* (1981) culminan el examen crítico del autor sobre su tierra natal y constituyen un importante cambio de rumbo en su trayectoria creativa. Este giro no es ni el primero ni el definitivo – *LS* (1990) recuperará el escenario norirlandés – pero sí corrobora el agotamiento argumental del motivo irlandés en su imaginación y su consiguiente evasión hacia tramas menos circunscritas. Si Irlanda simboliza un infierno represivo en sus primeras novelas, y si el exilio irlandés representa un limbo dominado por la culpa y parálisis que impiden el progreso, el paraíso queda fuera del austero mapa existencial de Moore y sus últimas creaciones tampoco lograrán alcanzarlo. Junto al alto valor operativo de esta distinción, ha de destacarse el tino de O’Connell al considerar que su legado narrativo, por encima de todo, emerge como una justificación del exilio. Lástima que la extensión del trabajo no ofrezca un análisis más penetrante de la identidad incierta que delata al exiliado.

A este respecto, Jo O’Donoghue insiste en la persistente búsqueda de identidad que caracteriza a sus novelas de exilio. Su tratado *Brian Moore: A Critical Study* (1990) estructura su obra en cuatro secciones que atienden a criterios geográficos y temáticos – las novelas de Belfast, las de exilio y evasión, la creencia en un mundo secular, y la integridad política – de las que nos interesa especialmente la segunda por abarcar todas nuestras novelas de estudio. Para O’Donoghue este período viene marcado por el interés fundamental del autor por las creencias laicas, de ahí que los protagonistas hayan rechazado el catolicismo y

vean en Irlanda, la religión y la familia, fuerzas inseparables de tiranía y represión. Para estos protagonistas el exilio es una elección provocada por un doble impulso negativo y positivo, por una huida de las fuerzas represivas y por una búsqueda de identidad, una elección que además parece condenarlos a una adolescencia permanente, puesto que ambas, huida y búsqueda, resultan imposibles. Pero en cualquier caso, el exilio tiene el efecto de crear una realidad nueva donde los viejos valores no tienen cabida, por lo que supone la ruptura más contundente y efectiva con el pasado.

Centrándose en *AL*, *MD* (1968) y *DW* (1976), O'Donoghue insiste en la idea común subyacente de que frente al catolicismo rechazado hay otras creencias personales alternativas cuya influencia puede ser igualmente grande para el individuo. Pero dichas opciones nunca son garantía de felicidad, por lo que los protagonistas siempre deben actuar conforme a sus propios intereses e impresiones de cada situación. No pueden apoyarse ni en los preceptos religiosos ni en la experiencia de terceros tales como los padres, de quienes les separa un abismo que es causa a la vez que símbolo de su propio desarraigo geográfico. El acierto de este crítico consiste en integrar las causas y consecuencias del exilio irlandés en los personajes de Moore para así poder comprender mejor tanto sus maltrechas identidades como las motivaciones y visión personal de su creador.

En esta misma dirección cabe resaltar también la labor crítica del profesor Denis Sampson con “Home, A Moscow of the Mind’: Notes on Brian Moore’s Transition to North America” (1995), artículo que refuerza la perspectiva evolutiva como mejor opción para abordar el estudio de Moore y reconoce en la desorientación un tema central de su obra. Para Sampson, quizás más que para ninguno de los críticos anteriores, Moore ya pertenece al grupo de los escritores huérfanos del mundo, a esos que tal vez han logrado adoptar un nuevo hogar donde poder alcanzar una posición social respetable, pero están desprovistos del calor espiritual que da la posesión sentimental de una patria. Analizando la mutación

entre los distintos períodos de su producción, Sampson hace hincapié en los factores que marcan su transición creativa a Norteamérica, en particular en su creciente interés por definir la condición moderna del hombre a partir de su realidad cotidiana y de la confección de un universo imaginario personal en torno a su propia experiencia errante. Si los protagonistas de Moore están desorientados en un mundo dominado por la confusión y unos medios de comunicación visual que deforman los acontecimientos, Sampson pone énfasis especial en la mirada del espejo como táctica favorita del novelista para dramatizar la confrontación entre el individuo y su imagen. Así, ante la dolorosa erosión existencial del exilio, el rostro reflejado quizás constituye su mejor metáfora sobre la continua búsqueda que caracteriza la identidad del exiliado.

Por otro lado, su volumen *Brian Moore: The Camilion Novelist* (1998) resulta revelador teniendo en cuenta que habla de alguien que prefirió permanecer oculto tras su obra. Sampson acierta al defender la metamorfosis literaria del autor pero probablemente exagera los cambios relativos a su ámbito personal: sus sucesivos hogares ejercen sin duda gran influencia en el novelista pero no le alteran tan radicalmente como parece proponernos. En todo caso, el libro tiene la virtud de incrementar el interés del lector por el escritor retratado y Sampson la de presentar su obra como la proyección íntima de su exilio. A sus correlaciones entre vida y obra debe mucho el apartado biográfico que incluimos en la siguiente exposición ya que este trabajo constituye la biografía última y más actualizada del escritor.

Lógicamente estos críticos no son los únicos en aproximarse a Moore y al exilio, pero sí los más relevantes. Junto a ellos y a sus trabajos debe incluirse a otros que en menor cuantía también han enriquecido nuestro escrutinio personal de la cuestión. Está por ejemplo John P. Frayne, quien en “Brian Moore’s Wandering Irishman –The not-so-wild Colonial Boy” (1972) presenta un estudio del fracaso como factor clave para comprender el aparente derrotismo moral que impregna la obra de Moore y el carácter estático y subyugado de sus personajes. El éxito

material que puedan alcanzar sus emigrantes no les produce la felicidad esperada ya que continúan atrapados por las obsesiones que les llevaron al exilio. Pero este fracaso los hace más humanos e indefensos ante el destino, y a los ojos de Moore, más admirables y susceptibles de compasión. De este modo se explica que su condición de fracasados en la diáspora sea preferible a un posible triunfo en la parálisis de Belfast.

Jeanne Flood articula su monográfico *Brian Moore* (1974) en torno a la presencia del autor en sus novelas y la figura agobiante del padre, produciendo lo que probablemente puede considerarse la más seria interpretación freudiana de Moore. Aparte de rastrear sus obras en busca de elementos autobiográficos y atribuir un papel relevante a la inestabilidad psicológica de los personajes, nos interesa especialmente que Flood explora a sus protagonistas para establecer los vínculos entre Irlanda y su diáspora. Con un enfoque complementario, Kerry McSweeney repasa en “Brian Moore: past and present” su producción novelística hasta 1976, sopesando y justificando en cada trabajo el pasado norirlandés del autor, al cual considera vínculo y pilar fundamental tanto de su identidad como de la de sus protagonistas. Para McSweeney el principio estructural de sus novelas se halla en la yuxtaposición de pasado y presente, del mundo tradicional y el nuevo.

En “Brian Moore: The Realist’s Progress” (1981), Bruce Stovel traza la evolución formal experimentada por el novelista, de la cual destaca el realismo objetivo de sus primeras novelas, una fórmula que según Stovel le permite retratar los conflictos entre el individuo y su entorno social. Vista en estos términos, la obra de Moore dramatiza el paso desde la quimera al desengaño y posterior aceptación, un *bildungsroman* personal que reproduce su propio crecimiento hasta alcanzar la madurez. Por eso insiste en la transición de los treinta, por ser un período en que sus protagonistas se enfrentan a los cambios más traumáticos de sus vidas y a las ilusiones más falaces.

Paul Goetsch hace una lectura canadiense de Moore (“Brian Moore’s Canadian Fiction”, 1982), prestando especial atención a dos cuestiones: primero la relación entre sus novelas, sus experiencias en Canadá y la literatura canadiense, y segundo, las imágenes del país y sus gentes según se proyectan en su obra. De las observaciones de Goetsch importan sobre todo su valoración de *GC* – una visión crítica del Canadá por parte de Moore así como una proyección de su propio temor de asimilación al país – y su reconocimiento explícito de la indiscutible esencia irlandesa del novelista.

Ruth Niel insiste una vez más en la inspiración autobiográfica de Moore al plasmar las vivencias y escenarios de sus protagonistas exiliados. En “Brian Moore” (1990), hace una presentación general del autor a través de los distintos campos temáticos de sus novelas, interesando aquí especialmente su análisis del exilio, un motivo recurrente con el que Moore examina y describe las consecuencias directas de la emigración y el exilio para el individuo, en particular, su ruptura con los poderes dominantes que constriñen su libertad, y su consiguiente desarraigo. En apenas veinte páginas, esta introducción no puede profundizar mucho en el exilio pero tiene la virtud de relacionar todos los temas tratados por el novelista y el acierto de señalar cómo la condición psicológica resultante para el exiliado lo conduce a una crisis interna y externa, a menudo espiritual, crisis a la que Niel considera la preocupación principal de toda su obra.

Si los hasta aquí presentados tienen una incidencia más o menos directa en la elaboración de esta tesis, hay muchos otros críticos que en menor medida también han enriquecido nuestra perspectiva de análisis. Aunque no parece oportuno incluir ahora una relación completa de todos ellos (véase bibliografía), sin embargo sí nombraremos a aquellos que de modo tangencial han aludido al exilio en Moore o a temas complementarios de su estudio. Entre estos últimos está, por ejemplo, Sean

O’Faolain, quien en *The Vanishing Hero* (1957) recoge una tradición narrativa que se impone a partir de los años 20 – y que Moore mantiene varias décadas después con sus personajes fracasados – por la que el prototipo de protagonista social se sustituye por el modelo antihéroe, un protagonista turbado en el intento por encontrar unos valores personales que le restablezcan el discernimiento que la sociedad parece negarle. O John Moss, quien en *Patterns of Isolation* (1974) ilustra la construcción nacional del Canadá ofreciendo una interesante percepción de la literatura de exilio desde la óptica del país de acogida. Aunque Moore queda lógicamente situado en la periferia de la discusión dada su sensibilidad creativa formada y centrada en Irlanda, sin embargo Moss no deja de advertir en él unos patrones comunes a todo escritor inmigrante, en particular su interés temático por los sentimientos de desarraigo y aislamiento que acompañan el proceso de adaptación del recién llegado. De ahí que esta correlación tenga cierto interés para nuestro estudio, por poner de relieve la posibilidad de un encuadre más cosmopolita que el exclusivo marco irlandés.

En esta misma línea general, ya en 1943 Malcolm Cowley presentaba *Exile’s Return. A Literary Odyssey of the 1920s*, un estudio que idealiza el exilio como un proceso iniciado por un conflicto entre los valores personales y sociales del individuo, y culminado por su abandono del hogar y posterior adaptación a otro territorio. Visto así, este proceso queda matizado por el aislamiento corpóreo y psicológico de la persona, dualidad que para Cowley corresponde a los dos estados esenciales del exilio, el exilio físico y el mental. Esta distinción, por básica que parezca, no puede ignorarse por nadie que pretenda explorar este fenómeno social y literario.

Junto a estas referencias últimas, podemos añadir algunos estudios fronterizos, de esos que abordan al autor pero no directamente el tema que aquí nos ocupa. En “The Crisis of Identity in the Novels of Brian Moore” (1971), Murray Prosky revisa las sucesivas novelas de Moore hasta *MD*, señalando la crisis del

protagonista como rasgo motriz de todas ellas, como eje argumental en torno al que se articulan los deseos y culpas que configuran su identidad inestable. Veremos que estas crisis además son un claro distintivo de su particular retrato del exilio. Henry DeWitt (“The Novels of Brian Moore: a retrospective”, 1974) presenta un repaso de sus novelas hasta *C*, a la vez que reivindica una mayor apreciación del canon del autor al que relaciona con ciertas tradiciones literarias como el realismo moral americano, el contexto ruso de Chejov, el inglés de Dickens y el irlandés de la primera etapa de Joyce. Frente a la reivindicación de DeWitt, contrasta su valoración quizás más negativa, “A necessary Provincialism: Brian Moore, Maurice Leitch, Florence Mary McDowell” (Tom Paulin, 1975), donde a excepción de *JH*, *MD* y acaso *FL*, sus trabajos son sistemáticamente descalificados como mediocres. Pero como intentaremos demostrar, Paulin deriva sus argumentos de una lectura demasiado superficial.

En otra línea focal, buena parte de los estudios críticos sobre Moore se alinean en torno a la presencia del componente religioso en su obra. De éstos – por incluir alguno de algún interés para el exilio – podemos presentar “Psyche and Belief: Brian Moore’s Contending Angels” (1980) de Michael J. Toolan y “Brian Moore and the Price of Freedom in a Secular World” (1988) de Brian Cosgrove. En el primero, Toolan sugiere que la distinción de Moore como escritor se funda en la interacción dialéctica entre los problemas e influencias de la psique y aquellos de la fe, interacción que constituye un principio estructural fundamental para muchas de sus novelas. Para Toolan lo que realmente destaca del novelista es su esfuerzo por reconciliar psique y fe como elementos distintivos clave para la comprensión de lo humano. Cosgrove, por su parte, aplica la teoría de George Luckacs por la que las formas novelísticas reaccionan frente a la ausencia de Dios en un mundo cada vez más secularizado. Así, analizando a algunos protagonistas de Moore, Cosgrove muestra que en dicho mundo los individuos deben reconstruir su propio significado. Pero pese a hurgar el exilio interior de estos personajes, y pese al título del artículo, su contenido se centra más en la dimensión religiosa del novelista.

Por último, en “Displacement in the Fiction of Brian Moore” (1989), Brian McIlroy utiliza el psicoanálisis – y acaso la teoría postcolonial (Chapman, Giroux & Narins, 1996: 306) – para interpretar el papel que juegan el trasiego continuo y el desarraigo en la obra de Moore, y para alegar que sus personajes irlandeses practican ciertos juegos lingüísticos que reflejan su *status* como individuos colonizados así como un recurso del autor para proyectar la represión en su trabajo. Si el desarraigo resulta una fuerza mayor en su obra, según McIlroy éste además explica la aparente necesidad de fetiches por parte de sus personajes. De su aportación, puede resaltarse la distinción de los tropos y fetiches más notables del novelista – en especial, las sinécdoques de los glúteos y las fotografías y las metonimias del espejo y la ropa – como precarios paliativos del desequilibrio del protagonista, cuya única solución final se halla en el compromiso entre sus valores actuales y su credo familiar o bien en su superación agnóstica definitiva.

Sin embargo, nos interesa más esa posible interpretación postcolonial que McIlroy no termina de aplicar, pues, como indicábamos en la introducción, ésta puede ofrecernos unos parámetros metodológicos que armonicen todos estos estudios mencionados, de modo que, articulados y aunando fuerzas, puedan depararnos el utillaje crítico idóneo para esta tesis. Así, el producto final puede brindar un mejor entendimiento del autor, así como elucidar la irreversibilidad virtual del exilio irlandés en su obra. En el siguiente apartado trataremos de definir el enfoque postcolonial y las posibilidades de su potencial para su aplicación con Moore, el exilio y el contexto irlandés.

1.2. Teoría crítica postcolonial: aspectos esenciales

Todo proceso de colonización conlleva la prepotencia cultural del colonizador y una lucha de adaptación que comporta supresión – y a menudo aniquilación manifiesta – de la vida y cultura autóctona. En la mayoría de los

casos, esta supresión y opresión colonial toma la forma de una asimilación cultural soterrada que somete las creencias nativas a las de los colonizadores, aunque a veces se imponga con fines concretos como la cristianización³. Entretanto, la población colonizada debe afrontar el contraste entre su cultura y la recién llegada, confrontación en donde tanto sus creencias y valores como sus costumbres y tradiciones tienden a quedar estrangulados en su fuero interno, interiorizados por su consciencia aborigen. Así, dicha consciencia se puebla de problemas de identidad cruzada, inferioridad impuesta e incluso odio enfurecido hacia los colonizadores, de tal manera que cuando el pueblo finalmente se libera, la presencia del colonizador perdura como una especie de sombra. En este proceso continuo de resistencia y reconstrucción, el indígena debe evaluar qué parte del cambio produce beneficios (por ejemplo el comercio, la medicina y la educación) y cuál ocasiona dolor y pérdida.

Es aquí donde entra en juego el postcolonialismo como metodología crítica literaria y como herramienta útil para examinar lo que ocurre cuando dos culturas colisionan. Esta sección quiere presentar algunas ventajas y limitaciones que ofrece esta corriente para estudiar el exilio, primero, la literatura irlandesa, después, y finalmente la obra de Brian Moore. Éstas constituyen las tres principales cuestiones que aquí se plantean y que trataremos de despejar por separado, a pesar de la interrelación ya vista entre ellas. Sin embargo, interesa previamente descubrir cuáles son sus aspectos fundamentales.

Lo post-colonial se origina con la condición de nostalgia congénita que tienen las agrupaciones nacionales tras su independencia, y como su necesidad por alcanzar una identidad no condicionada por los conceptos e imágenes eurocéntricos o globalizadores que impone el imperialismo. Se presta especial atención a los

³ Victor Ramraj, por ejemplo, va más allá: “The expansion of Europe was not only a matter of ‘Christianity and commerce’: it was also a matter of copulation and concubinage. Sexual opportunities were often seized with imperious confidence” (1999: 255).

aspectos culturales que se integran en la población indígena por ósmosis, a esos efectos inconscientes y duraderos que el colonizador impone con su mera presencia, de modo que una cultura postcolonial puede someterse a examen a través de su literatura, creando un discurso de oposiciones generadas por el colonialismo y que, en esencia, presenta a las dos partes de la expansión, a colonizadores y colonizados, y a las relaciones entre ambos⁴. No obstante, pese a esta aparente claridad de objetivos, la dialéctica postcolonial refleja abundante controversia en su delimitación con otras corrientes críticas, sobre todo con el Postmodernismo, cuyo auge en la sociedad occidental ha coincidido con el creciente interés por lo post-colonial. Así se produce cierto solapamiento, en parte debido a que el mayor proyecto postmoderno – la deconstrucción de las narrativas logocéntricas de la cultura europea – puede confundirse con el proyecto post-colonial de dismantelar el binarismo entre centro y márgenes del discurso imperial. Pero el postcolonialismo no es una simple variante política del Postmodernismo ya que estudia todo el proceso imperial de las sociedades coloniales y neo-coloniales, examinando las posibles estrategias para insubordinar de dicho proceso a los materiales existentes y liberarlos de su influencia discursiva. De ahí que los problemas de representación en el texto post-colonial asuman una dimensión política muy distinta a la provisionalidad radical ahora aceptada como fundamental para el Postmodernismo, el cual – como lógica cultural del capitalismo tardío – no parece ser el marco elemental en que la mayoría de la población mundial lleva a cabo su vida cotidiana⁵.

⁴ Como indica Ramraj (1999: 254),

Postcolonialism, as a matter of fact, is leading to all sorts of reassessments of life at the former center, for instance, to examining the “colonial” relationship between Scotland and England, in abeyance during the days when the British Isles all shared in administering the Empire, now re-emerging in such works as Irvine Welsh’s *Trainspotting* (1993) and James Kelman’s *How Late It Was, How Late* (1994). Postcolonial scholars are now also looking at the effect of the colonies on Britain: it was not just a case of the colonies bearing the stamp of Britishness; there was a reciprocity, a two-way process, as Lawrence James adverts to in *The Rise and Fall of the British Empire* (1994).

⁵ El Postmodernismo surge con la premisa de que la historia no acaba con la industrialización ni el modernismo, sino que sigue avanzando en direcciones variadas. Esta teoría se fundamenta en la creencia de que con el colapso de las verdades absolutas y el triunfo de la relatividad, el devenir de la

En contra de lo que la etimología y la lógica puedan hacernos creer, lo post-colonial no es lo posterior a lo colonial, no comienza con la independencia, ni tampoco se adscribe al final del proceso colonial. Antes bien, su estudio abarca desde el primer contacto colonial hasta la actualidad, una órbita que aborda múltiples aspectos: la lengua oral frente a la escrita; la tierra y su posesión, si puede ésta poseerse; el papel social de hombres y mujeres (incluida la liberación feminista); el nacionalismo, si el sentimiento de grupo cultural puede o no sustituirse por el sentimiento nacional; el mestizaje, un cruce forzado de culturas y el extraño proceso indígena de adaptación; etc. De estas ideas, sin embargo, destaca la cuestión de la lengua y la oralidad porque, de alguna manera, precede a los demás y porque la alienación del colonizado no puede desaparecer hasta apropiarse de la lengua imperial como lengua postcolonial o hasta restaurar del olvido a la de sus mayores.

Junto a la cuestión lingüística, destaca el papel fundamental del lugar y el desplazamiento (*place and displacement*) pues es ahí donde surge la crisis de identidad postcolonial y donde ha de presentarse un desarrollo que permita la recuperación de una relación efectiva entre identidad y lugar. Ashcroft *et al.* explican la erosión de la identidad original en los siguientes términos:

A valid and active sense of self may have been eroded by *dislocation*, resulting from migration, the experience of enslavement, transportation, or 'voluntary' removal for indentured labour. Or it may have been destroyed by

sociedad y los cambios históricos ya no están marcados por una dirección y objetivos determinados por el dominio científico. Aunque no hay unanimidad entre los pensadores – por ejemplo a la hora de valorar si esta óptica resulta beneficiosa o perjudicial – se pueden establecer tres puntos básicos fundamentales que todas las corrientes postmodernistas celebran en común: no hay preceptos ni verdades absolutas sino preguntas con infinitas respuestas fraccionarias; las distintas disciplinas del conocimiento se dividen en múltiples perspectivas sin respuesta ni acuerdo; las formas culturales se fragmentan para celebrar abiertamente el dominio del caos. Así, aplicado a la sociedad, el Postmodernismo niega la existencia de principios universales de conocimiento u organización, mientras que aplicado al saber, muestra la falta de paradigmas absolutos, igual que en la cultura, donde se manifiesta a través de la fusión de diferentes estilos y períodos.

cultural denigration, the conscious and unconscious oppression of the indigenous personality and culture by a supposedly superior racial or cultural model. The dialectic of place and displacement is a feature of post-colonial societies whether these have been created by a process of settlement, intervention, or a mixture of the two (1989: 9).

De hecho, la expropiación de identidad cultural paraliza y deforma, y si no se resisten sus silencios, éstos producen, en palabras de Fanon, “individuals without an anchor, without horizon, colourless, stateless, rootless – a race of angels” (1963:176). De ahí que la identidad ocupe el centro de atención de los estudios postcoloniales. Stuart Hall considera la identidad cultural de dos formas diferentes, una en términos de una cultura compartida,

a sort of collective ‘one true self’, hiding inside the many other, more superficial or artificially ‘imposed selves’, which people with a shared history and ancestry hold in common. Within the terms of this definition, our cultural identities reflect the common historical experiences and shared cultural codes which provide us, as ‘one people’, with stable, unchanging and continuous frames of reference and meaning, beneath the shifting divisions and vicissitudes of our actual history (1996: 110-1).

El redescubrimiento de esta identidad colectiva en las sociedades postcoloniales permite recuperar lo suplantado por la experiencia colonial, produciendo una identidad postcolonial que, más que en la arqueología, se apoya en la reinterpretación del pasado. Pero por otro lado, la identidad cultural también puede considerarse individual, evolutiva. Hall explica:

as well as the many points of similarity, there are also critical points of deep and significant *difference* which constitute ‘what we really are’; or rather – since history has intervened - ‘what we have become’... Cultural identity, in this second sense, is a matter of ‘becoming’ as well as of ‘being’. It belongs

to the future as much as to the past. It is not something which already exists, transcending place, time, history and culture. Cultural identities come from somewhere, have histories. But, like everything which is historical, they undergo constant transformation (1996: 112).

Esta segunda noción puede ser más enigmática pero refleja mejor el carácter traumático de la experiencia colonial así como la complejidad de la identidad cultural en la diáspora, siempre incompleta, en continuo proceso de construcción a través de la propia expresión de los individuos y los colectivos. Cuando por fin se alcanza la independencia nacional a través de un proceso político de descolonización, surge un nuevo tipo de formación territorial, el estado postcolonial, un estado que institucionalmente se concibe libre del dominio extranjero o al menos con mayor autonomía política⁶. En su transcurso histórico, este estado-nación crea sus propios órganos constituyentes así como nuevas formas en sus relaciones con el exterior, de modo que

the one-way traffic of imperial centre to colonial periphery is reformulated as a genuine circulation of peoples, so that members of various cultural and national backgrounds, ethnicities, religions, and languages move more freely across international borders than they used to, in the process developing new structures for group identification and collectivity (Slemon, 1996:180).

Reconociendo la existencia de estas nuevas formas de colectividad social en el mundo postcolonial contemporáneo, Homi K. Bhabha advierte que éstas requieren nuevas formas de descripción. Así, y frente a las corrientes críticas anteriores, este influyente teórico postcolonial considera que “the time for ‘assimilating’ minorities to holistic and organic notions of cultural value has

⁶ En la práctica, sin embargo, con demasiada frecuencia se presenta el problema que Kwame Nkrumah – valioso político e intelectual panafrikanista y primer presidente de la república independiente de Ghana – acuñó como neo-colonialismo, el dominio económico tras el imperio, la manipulación de su economía nacional mediante la producción y administración de su deuda externa.

dramatically passed. The very language of cultural community needs to be rethought from a post-colonial perspective” (1992: 441). De las cuatro fases principales que la teoría postcolonial reconoce en el proceso de formación cultural de un país ex-colonial⁷, es la última, la fase postnacionalista, la que da cabida al hibridismo y mestizaje cultural – y también al proyecto lejano de la diáspora en la cual los inmigrantes de antiguas colonias renegocian sus vínculos ancestrales de acuerdo a las demandas globales de los nuevos territorios que ocupan (Gibbons, 1996: 172).

Dado que los conceptos de nación y nacionalidad son inherentemente reduccionistas por ocultar las diferencias entre los distintos grupos que componen una ex-colonia –aborígenes, colonos, colonizadores, blancos, etc. – y dado que las nuevas formas o categorías descriptivas encubren también otras formas de división dentro de los grupos (sus puntos de intersección y sus peculiaridades), el postcolonialismo y su alcance como teoría crítica están sujetos a no pocos interrogantes. Surge por ejemplo la necesidad de distinguir entre naciones postcoloniales del Tercer Mundo y naciones postcoloniales de colonos blancos, y la cuestión de si ambos deben ser considerados igualmente estados postcoloniales. El propio término ‘post-colonial’, como indica Slemon⁸,

has to be seen as problematized at the outset by lack of consensus on what it is that makes the term ‘colonial’ meaningful – that is, by lack of consensus over how ‘colonialism’ is structured within a concept of ‘imperialism’ – and by a lack of consensus over what it might mean to be ‘post’ the colonial

⁷ Thomas McEvelley distingue un primer período pre-colonial, el objeto idílico de abundantes nostalgias futuras; uno segundo colonial, marcado por la conquista y el suplicio de la opresión y colonización interna; tercero, una inversión nacionalista que “not only denigrates the identity of the colonizer, but also redirects... attention to the recovery and reconstitution of a once scorned and perhaps abandoned identity” (1994: 13); y cuarto, una fase postnacionalista, auspiciada por los ya nacidos tras el abandono de los colonizadores y por tanto menos interesada en una oposición visceral contra el legado colonial.

⁸ No sólo es Stephen Slemon uno de los autores que más aportan a esta sección, además es uno de los críticos que – en mi opinión – hace una exposición más clara y relevante en torno a esta compleja teoría. De ahí que aparezca citado con una frecuencia de otro modo injustificada.

moment. If neo-colonial relations still prevail between and within modern nations, if the 'practices, theories and attitude of dominating metropolitan centres' (to re-employ Said's words) remain in place after European colonialism has formally ended, then at some level contemporary 'post-colonialisms', however they are conceived, must take place within a structure of contemporary and continuing imperial relations. For many commentators, this means that a critical practice that calls itself 'post-colonial' must necessarily be confused about its political theory and compromised in its political aims (1996:182).

Si en el debate académico de cualquier estudio humanístico rara vez se consensuan los métodos y objetivos del análisis crítico, y menos aún los resultados políticos que dicho análisis quiera suscitar, el postcolonialismo, frente a otras teorías críticas, presenta todavía mayores problemas de definición. Pero esta falta de consenso no es necesariamente una tara, de hecho puede suponer su mayor potencial. En todo caso, no puede hablarse de una sola teoría postcolonial, pues bajo su nombre se están utilizando diversos conceptos de teoría política y crítica:

One is a temporal concept about the decolonized nation-state, confused about its relations to neo-colonialism and imperialism. Another is the geopolitical concept of contemporary group identity, confused about what kinds of national or cultural groups deserve inclusion. A third is a sociological concept about global cultural conditions and experiences, confused about its constituency and about its relation to concepts of race, class, gender, ethnicity, and the like. At some point, therefore, most participants in the field of 'post-colonial critical theory' find it necessary to position their own work in relation to some other critical theory, or methodology, or social object, or political goal... Confusion necessarily abounds in the area. The result of this confusion is disciplinary anxiety, and one of the most salient features of post-colonial critical discussion is the ubiquity of debate over the extent to which any given post-colonial theory or critical practice really is opposed to colonialism (Slemon, 1996: 183).

Con *Orientalism: Western conceptions of the Orient* (1978) Edward Said presenta una de las obras más influyentes para los estudios postcoloniales, pues no sólo supuso un punto de partida, además generó la corriente conocida como Orientalismo o discurso colonial. Según Said, aunque indudablemente existan ciertos pueblos que habitan un territorio conocido como Oriente, dicho espacio nunca ha sido otra cosa que “a creation with no corresponding reality” (1978: 5), una idea imaginaria nacida del pensamiento europeo y de la distinción ontológica entre “the Orient” y “the Occident” (1978: 2). Con estos principios, esta escuela ofrece la posibilidad de concebir y analizar en los textos las relaciones coloniales en cuanto producto y origen de un discurso colonial. Sin embargo, una aportación tan esencial no garantiza la conformidad de todos, pues el orientalismo, aunque competente para describir a las formaciones eurocéntricas, puede significar una encerrona para otras naciones que busquen una comprensión – de su presente y de su cultura colonial – mayor que la que esta corriente puede aportar.

Esta búsqueda es una de las ambiciones principales de la teoría postcolonial, la comprensión de los colonizados, no como meras figuras pasivas de una historia próspera pero ajena, sino como individuos con su propia historia. Así, ante la percepción de un dominio absoluto del historicismo eurocéntrico y la imposibilidad de tener un discurso autóctono no condicionado por criterios occidentales, surge el deseo de desafiar dicho monopolio historiográfico, lo que se conoce como Análisis del discurso colonial, una ramificación crítica inspirada en las doctrinas de Said. Pero mientras que para el orientalismo el pensamiento europeo no necesita de los Otros para concebirse por oposición como occidente, esta nueva corriente los considera imprescindibles, aunque no se los escuche⁹. En todo caso, este análisis

⁹ Peter Hulme, un destacado participante del análisis del discurso colonial, define a éste como “an emblem of linguistically based practices unified by their common deployment in the management of colonial relations” (1986: 2), presentando como argumento central de su razonamiento la idea de que la formación de los estados de Europa dependió, al menos de un modo subliminal, de las costumbres y episodios históricos de sus Otros.

discursivo comienza a dismantelar los postulados derivados de la arrogancia imperial, aunque queden lejos de reconocerse todos los agentes menores que operan en las relaciones coloniales.

Tanto el imperialismo como después los nacionalismos postcoloniales que surgen a su imagen y semejanza tienden a silenciar a las minorías para proyectar una imagen oficial sin fisuras que salvaguarde los sentimientos patrios. Si el postcolonialismo advierte desde sus comienzos de estas omisiones, su ataque al nacionalismo – como fuerza política totalitaria y restrictiva – tiene su expresión más efectiva en los Estudios Subalternos, una nueva variante postcolonial iniciada por Antonio Gramsci en Italia y auspiciada por Ranajit Guha en sus trabajos sobre la India¹⁰. Su propósito fundamental es recuperar la historia de los grupos desposeídos o marginados, o como indica Colin Graham, “to write what Gramsci (1971: 55) called the ‘fragmented and episodic’ histories of subaltern social groups, and what Guha (1982: 4) refers to as the ‘politics of the people’, which he suggests have been previously omitted from Indian history” (1994: 31). Estas ideas, sin embargo, aunque tengan hoy en día gran aceptación en el seno de los estudios postcoloniales, no implican una corrección sistemática de las exclusiones del estado. Como explica Graham,

the strength of the ethically-embedded nation-narrative, and the security of origin, identity and affiliation it offers, have meant that the post-colonial nation remains an entity continually reverted to, even in those who explicitly recognise the ideology of nationalism to be a replaying of imperialist structures (1994: 31).

En todo caso, son estas corrientes – el Orientalismo, el Análisis del Discurso Colonial y los Estudios Subalternos – las que mejor delinean la evolución de la teoría postcolonial, y las más útiles para dar cuenta de lo que Noam Chomsky

¹⁰ Estos estudios subalternos se exponen, por ejemplo, en Guha y Chakravorty Spivak (1988).

(1998) llama “the imperial legacy of subordination”¹¹ (Ramraj, 1999: 254). Teniendo en cuenta sus intereses prioritarios – ayudar a reparar el daño causado a la psique colonial, a emancipar a las antiguas colonias de sus modos de pensamiento y respuesta, y así restablecer o reubicar el amor propio, la autoestima y la identidad étnica y nacional – y puesto que el postcolonialismo es ante todo una corriente crítica literaria, parece lógico ver qué rasgos distintivos hacen a una obra postcolonial; o dicho de otro modo, cuáles propician su interpretación dentro de esta óptica de análisis. Stephen Slemon expone dos principios comparativos a tener en cuenta en esta metodología, uno tiene que ver con “the representational contract of ‘realism’” y otro es “reading for ‘resistance’” (1996: 187-8). Estos criterios, respectivamente, aluden a los referentes de forma y significación que presentan los textos, aunque quizás deba ampliarse a todo rasgo dirigido a lograr las aspiraciones de esta teoría. Como defiende Slemon,

the intellectual challenge for post-colonial critical theory is to attempt to come to know the story of colonial and neo-colonial engagements in all their complexity, and to find ways to represent those engagements in a language that can build cross-disciplinary, cross-community, cross-cultural alliances for the historical production of genuine social change (1996: 197).

Tratando de sistematizar estos distintivos textuales, podemos por un lado defender – como lo hacen Ashcroft *et al.* apoyados en Slemon (1987) – que “the post-coloniality of a text resides in its discursive features”. Éstos resultan “modes of representation such as allegory or irony... transformed as a practice by the development of a post-colonial discourse within which they construct counter-discursive rather than homologous views of the world” (1989: 193). Tales formas – alegoría, ironía, realismo mágico u otros modelos narrativos discontinuos – constituyen fórmulas que de alguna manera enfatizan la importancia de la

¹¹ CHOMSKY, Noam, “Whose World Order: Conflicting Visions”, James Palmer Lecture, University of Calgary, Alberta, Canadá, 22 de septiembre, 1998, sin publicar.

disyunción lengua-lugar en la construcción de las distintas realidades postcoloniales.

Por otro lado, estas estructuras suelen ser el soporte formal de unos temas también recurrentes, presentándose ambos en combinaciones variadas. Sin embargo, ni los unos ni los otros existen por casualidad pues su presencia viene a demostrar las condiciones psíquicas e históricas compartidas frente a los rasgos distintivos de cada sociedad postcolonial. Entre los motivos temáticos destacan la celebración de la lucha por la independencia por parte de las comunidades y los individuos; la influencia dominante de la cultura extraña sobre sus vidas; la construcción o demolición de edificios emblemáticos del poder extranjero como figuras evocadoras de la difícil identidad postcolonial; el viaje del intruso europeo a través de paisajes desconocidos con un guía nativo; y muy en especial, el tema del exilio, del que Ashcroft *et al.* comentan:

(it) is in some sense present in all such writing since it is one manifestation of the ubiquitous concern with place and displacement in these societies, as well as with the complex material circumstances implicit in the transportation of language from its place of origin and its imposed and imposing relationship on and with the new environment (1989: 29).

1.2.1. La perspectiva postcolonial del exilio

Centrándonos en el exilio, podemos comprobar que el postcolonialismo trata de corregir algunas apreciaciones críticas que asienten, de un modo más o menos tácito, ante las posturas oficiales procedentes de autores o instituciones afines al orden colonial o neo-colonial. Un ejemplo bastante gráfico puede verse al considerar *Writers in Exile* (1981), un trabajo de Andrew Gurr que analiza la marginación en la literatura moderna a través de una serie de escritores exiliados. Gurr plantea que “an artist born in a colony is made conscious of the culturally

subservient status of his home and is forced to go into exile in the metropolis as a means of compensating for that sense of cultural subservience” (1981: 8); y que luego, ya en el exilio, el escritor recrea una versión literaria de su patria natal u hogar, la cual supone el regreso a su infancia y un interés por lo estático: “the exile is still more deliberately concerned to identify or even create a stasis, because home is a static concept rooted in the unalterable circumstances of childhood” (1981: 23-4). Estas hipótesis, que sustentan su razonamiento y que en general resultan útiles y aceptables, sin embargo simplifican demasiado la situación real.

Porque, como argumenta Kanaganayakam (1996: 202), estos supuestos teóricos, pese a su validez con algunos escritores, generan más preguntas que las que responden. Sus argumentos se apoyan en un sencillo binarismo que identifica a la metrópolis con el poder y el refinamiento artístico, y a las colonias o márgenes con un ambiente rancio y retrógrado, un esquema en el que el exiliado es un forastero en busca de soledad y la distancia necesaria para escribir. Este planteamiento puede aportar cohesión al texto de Gurr pero, como sostiene Kanaganayakam, la realidad postcolonial del exilio y la expatriación es mucho más compleja:

To be an expatriate or an exile is not to inhabit a void. It is not, as Gurr maintains, to choose the artistic freedom and anonymity afforded by the metropolis. It is, rather, to be granted a special insight, a vision not available to the insider (1996: 213).

La sensibilidad del escritor cambia y genera preocupaciones y respuestas diferentes según sus condiciones particulares de asilo, expatriación o exilio. De ahí que para el postcolonialismo la distinción sistemática entre los distintos tipos de escritor exiliado responda sobre todo a razones prácticas de operatividad¹²,

¹² En realidad, el interés por definir, matizar y diferenciar estos conceptos es clave y demuestra la enorme vitalidad de esta teoría crítica, pese a que algunos como David Punter (2000: 160) los

definiéndolos en su conjunto – y frente a los escritores sedentarios (los que Gurr llama ‘*stay at home*’ writers) – como un grupo caracterizado por una sensibilidad marcada no tanto por nostalgia como por alienación. Kanaganayakam lo sintetiza citando a Arnold Itwaru (1989), “to be in exile is considerably more than being in another country. It is to live with myself knowing my estrangement. It is to know that I do not belong here” (1996: 203).

La complejidad postcolonial también se manifiesta a la hora de categorizar los campos temáticos abordados en el exilio. Si éstos derivan directamente del universo imaginativo del escritor y de su experiencia extranjera, dicha experiencia está condicionada por una percepción mixta en la que las ausencias se compensan con las presencias del recuerdo, creando una imagen de contradicciones sorprendentes que ilustra la ambigüedad esencial de la percepción humana. Esta sensibilidad dual viene sustentada por lo que Kanaganayakam denomina *the cusp of exile*¹³, el espacio propio del exilio, una encrucijada creada por la intersección entre dos culturas que a su vez proyecta “the dilemma of being bound to the world-view that one is born into but also being able to transcend its constraints” (1996: 210).

Así pues, y por regla general, son la madre patria y la nostalgia que ésta provoca los temas favoritos del escritor exiliado, circunstancia que “problematizes the experience of exile and creates the distinctive texture of this corpus”

consideran casi indiscernibles. Amparándose en el esfuerzo de Rey Chow (1993: 179-80) por categorizar a los emigrantes y remitiéndose a algunos artículos sobre la diáspora surasiática de Peter van der Veer (1995) – Punter argumenta:

through an inalienable historical necessity they overlap at all points... I shall most usually use the term ‘diasporic’ rather than its semi-cognates... simply because it covers a broader variety of experience and text and does not attempt the impossible task of distinguishing between, for example, the refugee and the exile, or (the bane of immigration officials the world over) between the political and the economic migrant (2000: 160).

¹³ Para Kanaganayakam, “the notion of occupying a cusp is central to expatriate writing which, curiously enough, establishes its own centrality while locating itself on the margins of two cultures” (1996: 205).

(Kanaganayakam, 1996: 201). De hecho el grado de vinculación con los orígenes¹⁴, un conflicto frecuente entre los autores tradicionalistas y asimilacionistas de las comunidades diaspóricas, condiciona la ambivalencia del escritor y es también tema recurrente. Aunque el ámbito local preocupa a todo escritor postcolonial, y aunque la crítica social atrae a muchos escritores – independientemente de su categoría – el concepto de patria despierta una inquietud especial en los ausentes, quienes además se distinguen por cuestionarse los asuntos ontológicos fundamentales que enfrentan al individuo con las tradiciones. De este modo, aparecen otros motivos complementarios asociados a la diáspora que aluden al terreno personal y al socio-político, sean éstos la afirmación de una identidad sexual, la sensación de aislamiento social o alienación cultural, el horror ante la violencia del racismo, o la diferencia entre las expectativas y la realidad. En todo caso, el poder de sugestión de la tierra natal es tan notorio en la literatura de exilio, que incita a Ramraj a distinguir entre ‘diasporic writing’, ‘immigrant writing’ y ‘exile and expatriate writing’:

Diasporic writing has affinities with, but stands apart from, both. It diverges from immigrant writing in its preoccupation with the attachment to the homeland; immigrant writing does not ignore this but focuses more on the current experiences in the adopted home. (In a broader – perhaps meaningless – sense immigrant writing could refer to any work whatever the topic by an immigrant.) Exile and expatriate writing is more immersed in the situation at home and the circumstances that prolong the individual’s exile or expatriation than with the *émigré’s* or *émigré* community’s relationship with the dominant society (1996: 228).

¹⁴ La intensidad de este vínculo responde a unos criterios que aclara el profesor Ramraj:

The attachment to the ancestral homeland varies considerable among the diasporans and is inversely proportional to the degree individuals and communities are induced to or are willing to assimilate or integrate with their new environment, or remain wedded to ancestral customs, traditions, languages, and religions. Those tending towards assimilation are less concerned with sustaining ancestral ties than with coming to terms with their new environment and acquiring a new identity (1996: 217).

Dentro de ‘diasporic writing’, Ramraj a su vez diferencia entre tradicionalistas – quienes “focus on the negative aspects of their status, on their marginality and the destruction of their cultures” y asimilacionistas e integracionistas, que recalcan más los aspectos positivos, “agreeing that, in both individuals and nations, the liminal process results in undoing, dissolution, decomposition which are accompanied by processes of growth, transformation, and the reformulation of old elements in new patterns” (1996: 229). Pero esta sistematización, por interesante que pueda resultar, es de una operatividad limitada debido a la complejidad inherente a la diáspora y las experiencias personales de cada escritor¹⁵.

En cualquier caso, esta exposición nos permite asentir ante la primera cuestión planteada, conviniendo no sólo que el exilio puede abordarse desde una óptica postcolonial sino que, además, esta corriente crítica ofrece unas coordenadas de análisis que enriquecen su estudio. Dada la frecuencia con que el éxodo y la diáspora son consecuencia directa de las relaciones coloniales, la literatura del exilio puede y suele quedar incluida en los dominios del postcolonialismo. Asimismo, respecto al influjo del exilio sobre el escritor, podemos asentir con Kanaganayakam que “the decision not to leave does not make the perspective of a writer stronger or weaker, but it certainly makes it different” (1996: 206). Nos queda, pues, comprobar la posibilidad y conveniencia de aplicar las propuestas postcoloniales a la literatura irlandesa contemporánea de Moore y a éste mismo.

1.2.2. La teoría postcolonial en Irlanda

¹⁵ En el caso de Brian Moore, quizás debamos considerar su obra dentro de la categoría de ‘exile and expatriate writing’, especialmente en su primera etapa. Después, como veremos en el apartado biográfico, alterna más las tres categorías de Ramraj, dependiendo de cada momento particular.

Como método crítico, el postcolonialismo es susceptible de aplicación a todos los países colonizados, no sólo por el Imperio Británico sino también por otras potencias europeas como Francia, Portugal o España, aunque en algunos casos, particularmente en Latinoamérica, no se haya empleado este término. Según Punter, allí a veces se sustituye por otros como Realismo Mágico (2000: 7). En el caso concreto de la literatura anglófona, lo postcolonial se centra en el encuentro hegemónico entre Gran Bretaña y sus antiguas colonias, según se observa desde la perspectiva de éstas más que desde la de los conquistadores. Así, junto a las demás ex-colonias asiáticas, africanas y caribeñas, quizás pueda incluirse no sólo a Estados Unidos¹⁶ sino incluso a Escocia e Irlanda – Punter las incluye “on the now commonly recognized assumption that these two are cultures that have, at least in the British context, a postcolonial dimension” (2000: 7).

Pero esta inclusión de Irlanda por parte de Punter precisa de un razonamiento aclaratorio porque, como se verá, la historia colonial de la isla presenta una situación anómala frente al arquetipo colonial del imperio – primero por tratarse de un territorio europeo, en un principio tal vez marginal pero progresivamente más asimilado a Europa, y segundo, por ser una población de raza blanca y cultura occidental – y porque además la controversia político-social del país también se refleja en una discordia similar en torno a la historiografía o interpretación de su historia. Así pues, el debate cultural de Irlanda dista mucho de aportar un acuerdo unánime en la cuestión postcolonial, todo lo contrario, son muchas las voces discrepantes.

Que la vida cultural y política de la isla viene marcada fundamentalmente por dos ejes opuestos en torno a la cuestión del Ulster y la relación con Gran Bretaña pone en claro relieve no sólo su pasado colonial sino también una situación

¹⁶ “The literature of the USA should also be placed in this category. Perhaps because of its current position of power, and the neo-colonizing role it has played, its post-colonial nature has not been generally recognized. But its relationship with the metropolitan centre as it evolved over the last two centuries has been paradigmatic for post-colonial literatures everywhere” (Ashcroft *et al.*, 1989: 2).

que no satisface a todos. En el campo de la historiografía y la crítica, esta división puede agruparse en dos bloques principales que compiten por interpretar su pasado y establecer así una identidad nacional. Por un lado, los revisionistas – autores como Edna Longley (1992, 1994), y John Wilson Foster (1974, 1975-6, 1991) – defienden posturas protestantes o pro-británicas, y sus detractores les acusan de revisar la historia irlandesa trivializando u omitiendo tanto los abusos sufridos como los personajes o sucesos heroicos¹⁷. Los nacionalistas – entre ellos Seamus Deane (1985, 1991, 1994), Declan Kiberd (1980, 1984, 1995) y David Lloyd (1993, 1994) – por contra, están comprometidos con una visión histórica que no ignore la fuerza brutal de sus colonizadores¹⁸. De ahí que, aunque con algunas reservas, la teoría postcolonial pueda considerarse una variante de esta postura nacionalista.

Si el desarrollo de una identidad nacional constituye, desde Yeats y la Insurrección de Pascua (1916) hasta la actualidad, un tema central de la crítica literaria y cultural de Irlanda, a menudo esta identidad reproduce – en las interpretaciones alcanzadas por sendas tendencias críticas – el modelo colonialista de oposiciones binarias. En los revisionistas, porque tienden a forjar un esquema imperial donde los valores pro-británicos forman el patrón oficial y las cualidades positivas, frente a los atributos y estimaciones disidentes como contraparte negativa. Y en los nacionalistas, porque su intento contra-hegemónico por combatir los esquemas coloniales, más que cuestionar la polarización entre una raza superior

¹⁷ Sobre la historia del revisionismo puede consultarse la colección de ensayos editados por D. George Boyce y Alan O'Day (1996).

¹⁸ Andrew Murphy señala las diferencias de estos sectores en los siguientes términos:

Nationalist historians tend to rely on essentialist categories which they perceive as being trans-historically valid, proceeding with what Desmond Fennell (1994: 184) characterises as 'a sense of piety towards our nationalist past'... Revisionists, on the other hand, exhibit a touching idealist faith in history's ability to reveal 'truth' - a category which they construct in contradistinction to the 'mythology' of their national counterparts (1999: 159).

de colonizadores y otra inferior de colonizados, simplemente la invierte¹⁹. Estas prácticas nacionalistas, por tanto, tienden a ser más anticoloniales que postcoloniales.

La disparidad de objetivos se materializa en las conclusiones que alcanzan unos y otros, de modo que una muestra contrastada puede ilustrar el desacuerdo y la confrontación a que aludimos. Ante la pregunta de cómo conciliar el legado victoriano en un discurso de identidad irlandesa, algunos como Luke Gibbons encuentran respuesta en las estrategias postcoloniales de mestizaje cultural, es decir, en la aceptación de conceptos que como *hybridity* y *syncretism* superen las viejas nociones de nación, historia o cultura indígena (1996: 171-2). Pero no faltan quienes defendiendo este hibridismo se niegan a incluir a Irlanda dentro del ámbito de estudios postcoloniales. Es elocuente, por ejemplo, que un tratado panorámico como *The Empire Writes Back*, pese a incluir las literaturas de Canadá, Australia y Estados Unidos, excluya la literatura irlandesa junto a Gales y Escocia:

While it is possible to argue that these societies were the first victims of English expansion, their subsequent complicity in the British imperial enterprise makes it difficult for colonized peoples outside Britain to accept their identity as postcolonial” (Ashcroft *et al.*, 1989: 33)

Sin embargo, esta negación del postcolonialismo irlandés sólo puede tener sentido cuando “one identifies the Irish historically with the settler colony in Ireland, the ruling Anglo-Irish interest, thus erasing in the process the entire indigenous population – a view closer, in fact, to ‘Commonwealth’ than post-

¹⁹ Lo vemos ilustrado, por ejemplo, en Declan Kiberd, quien por un lado no deja de notar “the manic Victorian urge to antithesis” con el prototípico irlandés *Paddy* (1984: 7) y la invención inglesa de una raza “hot-headed, rude and garrulous” frente a la suya propia, una raza “cold, refined and urban” - argumentando que los británicos inventan la idea de Irlanda “in response to specific needs at a precise moment in British history (1984: 5; cf. 1980, 36-60) - pero por otro lado emplea una antítesis similar al invertir los términos y hablar de “that curious blend of resolution and hysteria, of barbarous vulgarity and boot-faced sobriety, which lies beneath the emotions of Ulster Protestantism” (1984: 22).

colonial literature” (Gibbons, 1996: 174)²⁰. De ahí que la tendencia por parte de algunos seguidores del Análisis del Discurso Colonial a aplicar los mismos criterios a todos los casos se haya denunciado a veces (Slemon, 1996: 194). Y de ahí también la necesidad de distinguir debidamente entre las colonias blancas y de color, entre los países pobladores y los poblados²¹, o en el contexto irlandés, entre la comunidad de colonos y la cultura del colonizador. Para Gibbons esta apreciación resulta

an important corrective to the essentialist myth that racist attitudes were already present in Irish emigrants – by virtue of their ‘whiteness’, their backwardness, or ‘national character’... What the immigrant Irish brought with them from the homeland were not the habits of authority fostered by the colonizer but, in fact a bitter legacy of servitude and ignominy akin to that experienced by native and African Americans. Indeed, from the colonial perspective, the racial labels ‘white/non-white’ did not follow strict epidermal schemas of visibility or skin colour so that, in an important sense, the Irish historically were classified as ‘non-white’, and treated accordingly (1996: 175).

Por tanto no es aceptable rechazar la condición postcolonial de Irlanda a tenor de su raza y su ubicación geográfica, pues estas razones no impiden su colonización británica. Quizás esta condición se adecue mejor a los países del Tercer Mundo pero, como indica Theodore Allen, “It’s only a ‘white’ habit of mind

²⁰ Gibbons incluye aquí una nota para ilustrar la contribución de los irlandeses al colonialismo, aludiendo a una reseña de Hiran Morgan en la cual se indica que, en relación con la India, “those Irish who received commissions and commands were from the Protestant elite”, situación también válida para Australia: “In Australia the Catholic Irish were numerous but it was the Anglo-Irish ‘imperial class’ who exercised most influence... The Catholic Charles Gavan Duffy did become Prime Minister of Victoria in 1871-2 but he was a rare bird in his day” (Morgan, 1993: 8, 9).

²¹ En una valoración de *The Empire Writes Back*, Vijay Mishra y Bob Hodge, destacan: “What an undifferentiated concept of post-colonialism overlooks are the very differences in response and the unbridgeable chasms that existed between white and non-white colonies (...) there is, we feel, a need to make a stronger distinction between the post-colonialism of settler and non-settler countries” (1994: 285, 288).

that reserves ‘slave’ for the African-American and boggles at the term ‘Irish slave trade’” (1994: 258). En esta línea, Gibbons justifica:

The transportation of the Irish to the New World featured prominently in the ‘white slave trade’ in the seventeenth century, and throughout the eighteenth and early nineteenth centuries the Penal code which systematically excluded Catholics from citizenship and political life rendered them, in Edmund Burke’s phrase, foreigners in their native land. There was no need to go abroad to experience the ‘multiple identities’ of the diaspora valorized in post-colonial theory: the uncanny experience of being a stranger to oneself was already a feature of life back home... The need to define themselves as white presented itself as an urgent imperative to the degraded Irish who arrived in the United States after the Famine, if they were not to be reduced to servitude once more... It was in these circumstances that many Irish sought to identify with the manifest destiny of whiteness, finding in the anti-abolitionist Democratic party a vehicle for their social and political aspirations (1996: 176).

No obstante, esta pretensión de tener una identidad compartida con el Tercer Mundo resulta también polémica, provocando en otros sectores una respuesta diametralmente opuesta. Liam Kennedy, por ejemplo, lo recrimina por considerarlo una deliberada perspectiva tercermundista en la interpretación postcolonial de la cultura e historia irlandesa. Comienza por ilustrar el objeto de su denuncia²², y partiendo de la premisa de una Irlanda postcolonial, articula un análisis

²² Entre otros, cita a Frederic Jameson (1988) – quien escribiendo acerca de la Irlanda de principios de siglo, observa una “national situation which reproduces the appearance of First World social reality and social relationships... but whose underlying structure is in fact much closer to that of the Third World, or of colonised daily life”, de forma que el Dublín de Joyce resulta “an underdeveloped village” (1992: 107) – y un extracto de la conferencia *Is Ireland a Third World Country?* (1991), editada por Therese Cahery (Belfast, 1992):

Ireland is, supposedly, a modern Western country... But, in fact, there are striking parallels between many aspects of Irish society - in our economy, politics and culture - and the situation in the so-called ‘Third World’ countries. Given our shared histories of colonialism, this is hardly surprising. What is surprising is how rarely those parallels are drawn.

comparativo con otros países africanos y asiáticos para descartar su afiliación con éstos²³. Así, aún reconociendo una primera etapa colonial, enseguida la trivializa por pertenecer al pasado y porque, según él, pudo disfrutar de un alto nivel de autonomía:

Of the 150 or so officially-designated regions of the European community today, it would be difficult to think of many regions which do not have some experience of colonialism in some sense or other. To suggest, however, that the essence of their history and contemporary status can be apprehended by reference to the idea of a post-colonial region, or a post-colonial society, would be far-fetched. To go further,... would amount to little more than nonsense strutting on theoretical stilts (1992: 115).

In some respects the opportunities for freedom of thought and expression were more developed before than after 1920. When independence was achieved by what might be loosely termed Catholic nationalist Ireland, this was no war of liberation, in a classic Third World sense. The complementary struggles of Griffith and Collins bore little resemblance to the mass uprisings and bloody retribution which occurred in Algeria, Cambodia,... What happened was *secession*. Again the most relevant parallels are to be found in Europe... (1992: 116).

Asimismo, contempla la posibilidad del neocolonialismo irlandés (1992: 113), perspectiva que atribuye a los ultranacionalistas – “Britain developed a neo-colonial relationship in which it was possible to protect their (*sic*) economic and strategic interest without the nuisance of having to occupy, garrison and administer

²³ Este rechazo se deriva de las conclusiones de su comparación, por la cual en términos de ingresos medios, prestaciones médicas, y

one could go on to use other indicators such as literacy, educational facilities, women's status and the extent of political participation... The condition of Ireland prior to its partial breakaway from Britain bore little relationship to that of African and Asian societies at the historic moment of decolonisation in these continents. (1992: 111).

the 26 counties” (Adams, 1986) – y que, amparándose en la falta de pruebas, también niega:

If Ireland had been enmeshed in a systematic relationship of dependency and exploitation with Britain since 1921, this would have reflected itself in real outcomes - incomes, living standards, economic and industrial growth rates. Otherwise, we are in the realm of metaphysics (1992: 114).

Rechazado su *status* postcolonial y minimizada su condición neo-colonial, Liam Kennedy se pregunta cómo entonces pueden ser los modelos postcoloniales tan enriquecedores, lo que lleva al *quid* de la cuestión, la naturaleza de las relaciones anglo-irlandesas antes de la independencia. Éstas deben ser reconocidas como evolutivas a lo largo de los siglos²⁴ porque no hacerlo, “to reduce complex reality to a simple dichotomy between coloniser and colonised, in a manner which transcends historical time, is to do violence to the lived experiences of the Irish peoples” (1992: 116). Concluye el artículo con el rechazo del postcolonialismo como prisma válido para comprender a la Irlanda del siglo XX, y con la propuesta de una lectura europeísta, pero pese a los resultados parcialmente ciertos, podemos observar que su planteamiento – una serie de parámetros estadísticos y referencias al servicio de unos fines de dudosa neutralidad – se apoya demasiado en la situación actual del país para analizar su pasado y negar la conveniencia del enfoque postcolonial:

²⁴ Esta evolución sirve al crítico para resaltar la influencia irlandesa en Westminster, su participación en el imperio, y un supuesto alto nivel de autonomía, mitigando así, de nuevo, el colonialismo británico en la isla:

It is crude and unhistorical to see the Anglo-Irish relationship as fixed and unchanging through time, not least as it stretched across many centuries. It is true, for instance, that in the mid-seventeenth century many of the lordships and chieftainships of Ireland were destroyed and the whole island reduced to the status of a colony of England... during the century and a half after the Cromwellian conquest, the effects of the Restoration and Glorious Revolution, the evolution of the Irish and British parliamentary systems (culminating in the midly-autonomous Grattan’s Parliament), as well as deeper processes of economic and social change succeeded in transforming Anglo-Irish relationships. Under the Act of Union the ethnically-distinct region of Ireland was absorbed into a multi-ethnic, multi-regional British state (1992: 115).

On every significant economic and social indicator Ireland – North and South – is positioned among the richest countries of the world. It *is* part of the First World. I do not mean this in a passive sense. It is not simply that Ireland happens to find itself included in the top 20% as measured by the living standards of its inhabitants. Mirroring its role in the nineteenth century as a part of the core of the British Empire, Ireland today is an integral part of the developed world. Through its involvement in various international treaties and frameworks, it defends its own interests *against* Third World countries (1992: 119).

Así pues, es este alineamiento de Irlanda en el Tercer Mundo una de las ideas postcoloniales que más hostilidad generan en sus detractores. Viendo posturas tan contrarias como las de Gibbons y Kennedy²⁵, se comprende la dificultad y el interés por arbitrar posiciones más conciliadoras. Con este fin, Andrew Murphy (1999) va a contrastar los razonamientos revisionistas y los nacionalistas, viendo la relación entre la particularidad de la historia y su fuerza motivadora como la cuestión central en juego entre ambos grupos. Si para Seamus Deane (1994), como nacionalista marxista, “history is teleological and offers a broadly unified narrative, across which is inscribed the force of organised systems of power relations – ‘capitalism... imperialism or colonialism’, Steven Ellis (1991), por contra,

stresses the importance of understanding individual historical moments within the context of their own particularity – independently of how these moments might be construed within the terms of current political or ideological paradigms... To concentrate on relating the past to the present

²⁵ Colin Graham ve en Kennedy un paradigma de la colisión entre los revisionistas y el postcolonialismo: “Kennedy’s article, like revisionism in general, sets out to refute ideology, myth and theory with fact, statistics and specific and supposedly ‘true’ knowledge. Post-colonial criticism functions in the cultural realm of ideological histories which revisionism at once disdains and tries to transform” (1994: 39).

while neglecting the task of understanding the past in its own terms is to over-simplify and, in effect, to distort the past (1999: 153).

Este desacuerdo resulta vital para debatir la teoría postcolonial aplicada a Irlanda, pues cuestiona el significado preciso de lo colonial, de Irlanda y de la teoría postcolonial: “We simply cannot... take it for granted that (these) terms... are stable, coherent categories. Each needs to be carefully unpicked and examined before we can proceed with our project” (1999: 160). Respecto al colonialismo²⁶, no debe olvidarse que la historia irlandesa refleja una historia de usurpación e imposición, ya que esto explica la provechosa aplicación del modelo colonial a varios períodos. Pero Murphy no pretende tanto comprobar la naturaleza fundamentalmente colonial de las relaciones anglo-irlandesas como determinar si el término ‘colonial’ tiene la misma fuerza aplicado a Irlanda que el que muestra al analizar otros territorios coloniales. Acepta las tesis de D. B. Quinn y Nicholas Canny²⁷ sobre Irlanda:

(It is) part of an ‘Atlantic world’, extending westward to America, which was subject to a coherent and purposive English policy of colonialist expansion... The English pursued a common set of objectives and policies in Ireland and the new World and they manifested a common set of attitudes to native Americans and Gaelic Irish alike (1999: 154-5).

²⁶ Observa el autor que

Much of the resistance to revisionism is motivated – either implicitly or explicitly – by a desire to keep this term securely in play within Anglo-Irish analysis. Desmond Fennell (1994: 186) provides a characteristically bald statement of this position, when he objects to revisionism’s tendency to discredit the nationalist belief that ‘British rule of Ireland (or part of it) was – regardless of exonerating factors – morally wrong, and that the Irish resistance to it was – regardless of blemish – morally right’ (1999: 154).

²⁷ De ellos, Murphy recomienda especialmente Quinn (1966) y Canny (1976 y 1988). Aparte de ser citado con asiduidad - como antes ocurriera con Slemon – por su claridad e interés, las aportaciones de Murphy a este apartado sobre Irlanda se justifican por reflejar la moderación que caracteriza a la teoría postcolonial.

Pero no sin observar la ineficacia de este modelo para reflejar las singularidades del caso irlandés: “Formal political ties had existed between the islands of Britain and Ireland for some four hundred years by the late sixteenth century and, of course, given the geographical closeness of the two islands, informal ties had existed for even longer”. Dadas estas consideraciones²⁸, y aunque la política colonial inglesa hacia Irlanda ciertamente se intensificó a finales del período isabelino, Murphy defiende que “a sense of the enduring complexity of the ‘Anglo-Irish’ relationship always persisted within English perceptions of Ireland”, la cual siempre ha representado “an oddly anomalous colonial instance”. Por esta razón singular, añade, “we should be extremely cautious when we deploy postcolonial frameworks in an Irish context” (1999: 155).

En cuanto a la verdadera esencia de Irlanda, el debate revisionista puede también ofrecer una perspectiva útil, aunque sean los criterios geográficos los más utilizados. Si los historiadores nacionalistas “tend to read contemporary paradigms of national identity backward through time, to create what Desmon Fennell (1994: 187) has characterised as ‘a continuous or near-continuous pattern of meaning’”, los revisionistas, sin embargo, “criticise this process of identity formation because they see it as willfully anachronistic” (1999: 157). Murphy pone como paradigma la impugnación que Ellis hiciera de un importante postulado nacionalista asegurando que “there never was nor has been an independent and united Ireland; the only period in which the whole island was governed as a single unit was from 1606 to 1922, under British rule” (1996: 4). Por tanto, no se puede aceptar una noción estable e inmóvil de Irlanda ni tampoco concebir el asentamiento de

²⁸ A las que puede añadirse las indicaciones de John Morrill (1996: 13) acerca de los irlandeses celtas: unlike native Americans, (the Gaelic Irish) were incorporated as full subjects of the Crown; Gaelic chiefs, unlike native American chiefs, were given feudal titles... Despite the gripes of some, official government policy in London and Dublin remained the assimilation and civilisation of the Gaels.

colonos de otras partes del archipiélago como un equivalente idéntico a su llegada a otros territorios del imperio²⁹:

The island of Ireland has been tracked over by a wide range of ‘British’ (in the broadest possible sense) patterns of settlement, relocation and dispossession – and of political, social and cultural structurings – for more than eight centuries. To reduce this history to an easy set of nation-centred narratives, organised by the simple play of a colonial binary is, I feel, to neglect the true complexities of the situation. It is the unwillingness to encounter this complexity that has led certain nationalists to imagine a Gaunt-like Gaelic Ireland³⁰, whose borders are defined exclusively by the island’s shoreline (1999: 158).

Consideradas estas matizaciones respecto al colonialismo irlandés y la esencia del país, queda por precisar el significado que la teoría postcolonial puede tener en Irlanda, sin ignorar que esta corriente constituye una plataforma de análisis donde tienen cabida múltiples y a veces disparatadas prácticas críticas. Colin Graham advierte con cautela que “as a critique it can appear to be tied to a narrative which celebrates the entity of the nation as the logical and correct outcome of the process of anti-colonial struggle” (1994: 36), lo que Murphy considera un modelo de difícil aplicación para cualquier sociedad postcolonial y más aún para la irlandesa, cuya historia insular complica enormemente la definición del país³¹.

²⁹ De hecho, la colonización del Ulster de principios del siglo XVII – un antecedente histórico directo de los conflictos sectarios del Ulster contemporáneo – puede analizarse desde el contexto de las relaciones internas entre Escocia y el norte de Irlanda ya que, aunque podía representar una iniciativa radical, también suponía un ejemplo normal de libre circulación de ciudadanos entre dos zonas vecinas. A este respecto, resulta útil la observación de Roy Foster (1994, 142) acerca del mar de Irlanda, que en este período incipiente era “the centre not the frontier”.

³⁰ Con “Gaunt-like Gaelic Ireland” Murphy alude a una concepción similar a la noción anglocéntrica que el personaje shakespeariano John of Gaunt tiene de Inglaterra, basada en criterios exclusivamente geográficos (1999: 156).

³¹ Murphy ve aquí, en el fracaso de ambas partes en conflicto por comprender su compleja geografía e historia política así como en sus actitudes respectivas – los unionistas contemplando como injerencias a todo intento mediador de la república, y los republicanos considerando anacrónica la lealtad a la

La cuestión, según parece, no debe plantearse ni en términos británicos³² ni tampoco desde el rigor de una teoría postcolonial que no corrija las apreciaciones de Graham, el percibir en el cese de la opresión colonial el surgimiento de la nación. Tanto Graham (1994) como después Willy Maley (1996) alertan también del peligro de buscar una solución en la panacea del internacionalismo, como sugieren John Hume y Richard Kearney con la disolución de la identidad nacional. Asimismo, la complejidad de la cuestión irlandesa desaconseja los binarismos coloniales producidos tanto por revisionistas como por nacionalistas, y exige una alternativa postcolonial que analice en profundidad el funcionamiento de los discursos de poder³³. Colin Graham ha señalado la conveniencia de aplicar los estudios subalternos al caso de Irlanda, con los que

a post-colonial critique of Irish culture... will be able to disrupt the dominance of the discourse of nationality in Ireland, re-invigorating the dissidences of gender and subalternity, undermining the complacencies of historiography, and moving towards a notion of Irish culture which views the dialogic hybridity of 'Irishness' in empowered ways (1994: 37).

Este nuevo enfoque tiene para Murphy la virtud añadida de ofrecer una alternativa frente a los abusos revisionistas, además de depurar los excesos de la

corona e imposible cualquier arreglo que no lleve a la reunificación – una de las razones del infructuoso esfuerzo irlandés por superar su legado colonial y hallar una solución a los problemas del Ulster.

³² “‘Britannic’ history, as we have already noted, necessarily runs the risk of being sucked into the vortex of anglocentrism - if only because of the disproportionate degree of power which has historically aggregated to what J. G. A. Pocock has characterised as the ‘Wessex-Mercian-East Anglian combination’” (Murphy, 1999: 159).

³³ El propio Murphy recomienda adoptar el enfoque del postestructuralismo, del cual destaca:

One of the key apprehensions of poststructuralism has been to indicate the extent to which hierarchised binaries are, by their very nature, inherently unstable, as the valorising of the positive term in the binary is always contingent on the positioning of the negative term, so that the negative term becomes peculiarly both internal and external to the positive term at one and the same time. Homi Bhabha has mapped such poststructuralist paradigms onto postcolonial theory, noting, for instance, the ambivalent or hybrid position which the colonial subject is brought to occupy within colonialist discourse (1999: 159).

teoría postcolonial gracias a su inspiración nacionalista positiva, y presentar un correctivo potencial ante las simplificaciones características de la crítica irlandesa:

one of the great shortcomings of traditional analyses of colonialism is that they tend to focus on critiquing the perspective of the coloniser rather than on recovering the view of the colonised - a common fault in the great wealth of material that has been published on the topic of Ireland and Renaissance literature in recent years. Subaltern historiography offers a way of redressing this balance and provides a theoretical framework for attempting to recover a detailed sense of how identity was structured within the communities of the *Gaedhil*³⁴ over the course of early Irish history - a project which is long overdue. When combined with an archipelagic hermeneutic, this might well provide us with a very powerful means of evolving a more complex sense of the interrelations of the various populations of these islands. Any 'theory' to be deployed in an Irish context must be equal to the complexity of that context (1999: 159).

Llegados a este punto, se observa un rasgo harto frecuente en la teoría crítica. Murphy propone unas pautas razonables – los estudios subalternos combinados con una hermenéutica autóctona o territorial y las contribuciones del postestructuralismo – pero todo queda, acaso lógicamente, en la órbita de lo teórico, como invitación a estudios futuros. Es normal que no sea concluyente, esta disciplina no lo puede ser, pero en todo caso sí parece aportar las claves suficientes para que la teoría postcolonial, aplicada a Irlanda, pueda superar una interpretación sesgada y parcial del país, alertar de la enorme complejidad del colonialismo irlandés, y así reafirmar su validez. En esta línea apunta la conclusión del autor:

Irish studies needs postcolonial theory - I don't for a moment dispute this. And this postcolonial theory needs to be 'anti-colonial', in the sense of offering an opposition to (and interrogation of) colonialism's heritage and its

³⁴ *Gaedhil* significa gaélico, irlandés, refiriéndose a los pobladores celtas de la isla.

contemporary mutations - in the old sense, that is, it needs to 'write back' against empire. But in Ireland, we also need an 'ante-colonial' theory, we need to get back to *beyond* a simple colonial narrative, to a point where we can register the complexity of the relationships among the inhabitants of these islands over an extended period of many centuries... (Murphy, 1999: 160).

Afirmada la utilidad de la teoría postcolonial en Irlanda siempre y cuando su discurso cuestione las viejas jerarquías y el sistema binario de oposiciones, podemos cerrar la cuestión remontándonos a su punto de partida en la isla, la *Field Day Theatre Company*³⁵. Publicaciones como *Nationalism, Irony and Commitment* (Terry Eagleton, folleto nº 13, 1988), *Nationalism, Colonialism and Literature: Modernism and Imperialism* (Fredric Jameson, folleto nº 14, 1988) y *Yeats and Decolonization* (Edward W. Said, folleto nº 15, 1988), proyectan el trabajo de la compañía en el contexto local y además consiguen que el debate postcolonial internacional dirija su atención hacia Irlanda, marcando así el tardío inicio de la controvertida participación irlandesa en dicho foro crítico. No obstante – ya se ha sugerido – sus primeras intenciones contra-hegemónicas frente al discurso impuesto por el imperialismo cultural británico³⁶ apenas logran evitar otro

³⁵ Fundado en 1980 como respuesta a la crisis política y cultural del Ulster y como desafío ante su política cultural oficial, *Field Day* es desde sus comienzos en Derry un proyecto nacionalista que proyecta la mayor percepción del norte de la sustitución de un sistema capitalista por otro similar (el imperio británico por la República de Irlanda). El progresivo aburguesamiento de la República y su indiferencia ante las condiciones marginales de la comunidad nacionalista provocan en *Field Day* un enfoque marxista de la teoría postcolonial. Así, como portavoces de la minoría católica del norte, lamentan la complacencia que las ventajas del libre mercado produce en sus hermanos del sur y el aparente olvido ante su marginación.

³⁶ Terry Eagleton, por ejemplo, considera que lo que se denomina cultura a menudo implica imperialismo cultural, y advierte que “the liberal humanist notion of Culture was constituted, among other things, to marginalize such people as the Irish” (1988: 33). Declan Kiberd, en su contribución a *Field Day*, también apoya esta idea cuando señala que “the imperialist nature of the British presence in Ireland” aún continúa, que Gran Bretaña sigue ocupando Irlanda con su apoyo al régimen unionista del Ulster, y cuando reconoce – al comentar el tratamiento de los *Troubles* por parte de los medios – los mismos viejos estereotipos: “could it be that Ireland is still deemed 'interesting and different', a place where... men kill and die for abstract images and evocative symbols?” (Kiberd, 1984: 15, 18, 24).

establishment similar al que combaten (véase nota 19, pág. 49), a pesar de aplicar las teorías de Gramsci, Fanon y Bhabha.

1.2.3. Implicaciones metodológicas para el estudio de Brian Moore

Probada ya la idoneidad para encuadrar al exilio y a la literatura irlandesa en la esfera postcolonial, queda por establecer una metodología que justifique un planteamiento en sintonía con los objetivos marcados. Sin olvidar las descalificaciones mutuas entre nacionalistas y revisionistas ni esfuerzos conciliatorios como los de Murphy, la exposición anterior nos aporta unas claves para comprender la situación irlandesa contemporánea e iniciar la necesaria contextualización para estudiar a Brian Moore. Sin embargo, hay dos razones fundamentales por las que esta teoría quizás sea insuficiente para marcar por sí sola los criterios de nuestro estudio. Por un lado, porque el autor y su contexto rebasan el campo de actuación del postcolonialismo; y por otro, porque éste, pese a su utilidad, presenta algunas deficiencias intrínsecas y de uso práctico con la complejidad histórica de Irlanda.

Respecto a lo primero, se introduce un capítulo biográfico que revela la relación entre las vivencias personales del autor y su producción literaria. La intensidad de esta relación, junto al hecho de que su propio exilio ejerza un fuerte y prolongado peso en ambas vida y obra, justifican con buena lógica la inclusión de esa biografía. Ahí aprendemos que Irlanda y el Ulster, más que ninguna otra influencia, van a condicionar la imaginación creativa de Moore, si bien Norteamérica – Canadá y sobre todo Estados Unidos – también causa, como nuevo hogar adoptado, un impacto enorme en su personalidad. El contraste entre estas culturas, entre la tradición y los valores modernos, ocupa un centro principal de interés en su obra, donde el exilio constituye una plataforma comparativa inmejorable. Así la figura de Moore se hace más universal, pero los parámetros postcoloniales para su estudio quedan rebasados dado que Estados Unidos sustituye

en gran medida a Gran Bretaña como punto de referencia – el viejo imperio reemplazado por el nuevo – y dado que esto también afecta la propia existencia dual del escritor, la cual se refleja, según el origen y situación de sus personajes, en aspectos lingüísticos y en otros locales y culturales. Todo ello puede mermar el alcance de una teoría postcolonial centrada en reevaluar el legado y la actual convivencia con el antiguo centro de poder.

Respecto al postcolonialismo en sí, ya se han presentado las posibles objeciones en el caso irlandés, las anomalías resultantes de su condición racial, geográfica e histórica³⁷. Además, al examinar sociedades complejas simplemente en términos de la división imperio-colonia, y al interpretar la literatura originada por este encuentro desde la perspectiva de las ex-colonias, esta óptica crítica puede distorsionar las experiencias postcoloniales tanto como las clarifica, ya que tiende a ignorar los agentes locales y sus circunstancias coyunturales. Así, aunque se han desarrollado tendencias correctoras como los Estudios Subalternos que arrojan información nueva acerca del legado de subordinación colonial, el postcolonialismo puede ser aclaratorio pero también cegador, excluyente. Su aplicación no ofrece sino una reproducción limitada, incompleta, de la situación postcolonial, la cual está aún marcada por el pasado pero sólo residualmente. En consecuencia, hay otros factores sociopolíticos que deben considerarse, que no pueden obviarse al escribir o interpretar una producción textual de estos territorios (Ramraj, 1999: 256).

La defensa que hace Salman Rushdie de la India cincuenta años después de la ocupación británica, capaz de proyectarse en términos postmodernos tanto o más que postcoloniales – “We have understood that each of us is many different

³⁷ Hemos observado que aclarar el papel irlandés ante el imperio resulta una tarea conflictiva pero también vital para concretar la lectura postcolonial. Víctima para unos y colaboracionista para otros, su realidad sin embargo tal vez corresponda a una posición más equidistante, menos extrema por así decirlo, una posición que requiere una actitud abierta que no tema airear las posibles miserias - todos los estados las tienen - y menos aún a costa de sublimar su victimismo.

people... The 19th century concept of the integrated self has been replaced by this hostling crowd of `I's." (1997: 24) – puede adecuarse también a Irlanda. Su sensación de *translated man*, indio y occidental a la vez, le hace tener (como la India y otros países homólogos) una entidad postcolonial y postmoderna al mismo tiempo. Las peculiaridades irlandesas y las características personales de Moore particularizan nuestro estudio e impiden que el postcolonialismo sea, por sí solo, una perspectiva suficiente para acometerlo. Antes bien, también parecen requerir una metodología más plural, que acoja sin dificultad la complejidad del universo creativo del autor. De ahí el interés de la propuesta de Rushdie para nuestro caso, pues el postmodernismo, con sus múltiples percepciones y discursos, permite complementar a la óptica postcolonial y corregir sus deficiencias (véase nota 5, págs. 37-38).

Estas objeciones, sin embargo, no desautorizan todas las posibilidades del postcolonialismo. En los apartados siguientes se intentará, en la medida de lo posible, aplicarlo como óptica de análisis, adaptando sus distintas teorías a la valoración crítica de la obra del escritor, en particular a las novelas que constituyen el objeto central de este trabajo. Aunque las pautas metodológicas que ofrece no parecen muy concisas, podemos no obstante agruparlas en dos bloques correspondientes a los distintivos formales y las preferencias temáticas. Por un lado, se hace hincapié en aquellos tipos de discurso textual que utiliza la literatura postcolonial para reflejar la discontinuidad anímica resultante de quebrantar los vínculos de una sociedad con su territorio. Éstos son, sobre todo, la ironía y la alegoría, modos de representar la realidad que Moore cultiva incesantemente.

Por otro lado, el postcolonialismo también atribuye la consecución de sus fines interpretativos a detectar e investigar unos motivos argumentales a los que considera emblemáticos del escenario postcolonial. Entre ellos distingue la exaltación de los procesos de emancipación política, el dominio extranjero y la curiosidad ante los edificios coloniales, la irrupción de exploradores forasteros en

lugares recónditos y, muy especialmente, el exilio. Dentro de éste, a su vez, destaca el concepto de madre patria y su percepción melancólica, el grado de identificación del exiliado con sus raíces, el contraste de la modernidad con las tradiciones y – en un ámbito más personal – la reafirmación de una identidad dislocada y la alienación cultural que produce el exilio. Dado que las novelas de Moore permiten identificar estos temas con facilidad, quizás nuestro estudio pueda contemplar el *status* postcolonial del escritor en los esfuerzos de sus protagonistas por recobrar una identidad en armonía con el espacio que ocupan. En todo caso, hemos de proceder con prudencia, evitando cualquier interpretación radical que contradiga el talante de superación con que esta corriente puede neutralizar los excesos colonialistas y nacionalistas.

Asimismo, nuestro enfoque va a ser ecléctico pues, junto a la perspectiva postcolonial, se contrastan las apreciaciones críticas suscitadas por la obra de Moore (las vistas en el apartado anterior), opiniones a menudo dispares, incluso de tendencias opuestas. No obstante, y por encima de las discrepancias, se observa que sus esfuerzos a menudo se dirigen a explicar los mismos motivos señalados por el postcolonialismo como recurrentes. Esta correspondencia resulta sugestiva pues, de alguna manera, puede indicar la cercanía en talante de estos investigadores con los planteamientos postcoloniales, o simplemente que el exilio, se aborde como se aborde, reclama siempre unas coordenadas ineludibles. Una razón más para aplicar los preceptos de esta teoría con cautela, sólo como guía referencial de nuestro análisis, dando cabida a otras voces críticas. Así, creemos que este método ecléctico puede facilitar los objetivos del trabajo, captar el significado del exilio en Moore y en el contexto de la diáspora irlandesa.

2. VIDA Y PRODUCCIÓN LITERARIA

En una contribución a la revista “A Journal of Irish Studies”, Brian Moore escribía: “When I think of Joyce, I remember his insistence that his work was ‘a celebration of the commonplace’ and I try to keep that goal in mind” (1982: 14). Es precisamente esta acción mental la que más destaca en su narrativa, lo que hace que el exilio se manifieste sobre todo como un estado personal de desarraigo, el cual – por la separación física y metafísica que conlleva para el individuo – supone una intensificación o un rechazo de los valores socioculturales y religiosos dejados atrás por el exiliado. Y es quizás ahí donde pueden hacerse confluir los dos grandes temas del autor, el exilio y la religión, cuya estrecha relación será conveniente observar desde ahora. Como veremos, si Moore centra buena parte de su obra en la crisis espiritual, más que por las doctrinas del catolicismo, su interés se debe a que éste resiste al secularismo y al vacío moral de un mundo ateo.

Uno de los más célebres novelistas del Ulster, Brian Moore es además un escritor peculiar por un origen de clase media urbana profesional que lo separa de una tradición católica fundamentalmente rural. Su descripción de Belfast muestra disgusto e impaciencia y refleja un proceso histórico colonial de contrariedades y un paisaje psicológico que a su vez proyecta el resentimiento católico al abuso político de la comunidad protestante. No obstante, tampoco mantiene una postura existencial complaciente con el credo de los suyos pues, como fiel seguidor de Joyce, también condena la intransigencia católica y sus efectos represivos en las libertades individuales. Y aunque no se siente atraído por la tradición nacionalista ni por una historia irlandesa que a menudo considera irrelevante, sin embargo su obra acepta las imágenes de dicha historia como un mal menor, para favorecer al individuo frente a la sociedad y sus prejuicios.

Así conocemos las aflicciones que acompañan a la soledad y opresión de Belfast; las dificultades de los emigrantes marginados; las luchas internas del artista en ciernes; los conflictos del adolescente; las contrariedades derivadas de la amnesia; el lastre que suponen los fantasmas del pasado irlandés; la manipulación

impuesta por los políticos y la televisión; los matices de la fe y el vacío espiritual del mundo contemporáneo; los peligros que acechan la integridad en el arte; el poder del amor y la sexualidad; la frecuente irreversibilidad del exilio y el poder desestabilizador de los desplazamientos; la atracción de lo sobrenatural y la erosión de las creencias religiosas; las difíciles relaciones entre la Iglesia y el Estado; las imposiciones de la violencia sectaria en el Ulster; el intervencionismo exterior, el colaboracionismo y los crímenes contra la Humanidad; el desarraigo en el ámbito colonial, etc. Son todos ellos temas que – como veremos – reproducen las inquietudes y el propio recorrido personal del autor, y que, de alguna manera, subrayan la presencia del exilio como patrón común a toda su producción literaria, justificando así la siguiente biografía¹.

Brian Moore nace en Belfast, el 25 de agosto de 1921, al poco de firmarse en Londres el Tratado Angloirlandés, que divide Irlanda en dos jurisdicciones políticas separadas: el estado independiente del sur, e Irlanda del Norte como parte británica. En esos momentos, Belfast se acerca al medio millón de habitantes y es una ciudad dividida por una historia de conflictos sectarios. Ese mismo mes la ciudad sufre un bombardeo inglés, por lo que el pequeño Brian recibe el apodo familiar de *Bomb*, circunstancia que va a marcar su mundo imaginativo. Su hogar, una familia numerosa y, según el autor (Tener & Steele, 1987, 31.1.1.), “moderate in politics” y “extreme in religion”, le brindará una infancia feliz y un sentido duradero de conexión con lo cotidiano. Su padre, James Bernard Moore, es un prestigioso doctor del Mater Hospital, y su madre, Eileen McFadden, una enfermera auxiliar veinte años más joven que éste.

¹ Como indicábamos al exponer las aportaciones críticas fundamentales en esta tesis, este apartado tiene como referentes directos los archivos de la Universidad de Calgary – catalogados por Tener & Steele (1987) – y muy especialmente, la biografía del Prof. Denis Sampson, *Brian Moore: The Camilion Novelist* (1998), el trabajo más actualizado sobre el novelista. Lógicamente, éstas no son las únicas fuentes utilizadas pero sí las que más han contribuido a su elaboración.

Aunque el escritor no parece recordar su infancia con claridad – lo que tal vez propicia el papel marginal o ausente de los niños entre sus personajes – estos primeros años presentan ya algunas claves importantes, que marcarán su sensibilidad a partir de la adolescencia². En especial, destacan las figuras de sus padres como referentes obligados en el universo personal creativo del escritor, junto a la presencia doméstica de la cultura ancestral de su ciudad y país. Esta impronta justifica un breve repaso del pasado de sus progenitores para recrear lo que pudo ser la infancia del escritor, pues ésta vuelve a cautivar su imaginación tras su exilio a Norteamérica:

Parents form the grammar of our emotions. They have an influence on us which in my case was much stronger than anything I could have guessed (...) the writer has to go back. He's really reexamining his past (...) his parents (...) But they're no longer his parents, they're characters in this particular novel he's writing in his mind (*LPBM*, 1985).

Parece relevante que el origen familiar de su padre partiera de una familia católica tradicional por parte materna, quienes lucharon en la rebelión de 1798 perdiendo sus propiedades por no renunciar a su religión, frente a un origen presbiteriano por lado paterno. Brian Moore ha señalado repetidas veces su sorpresa ante la conversión al catolicismo de ese abuelo paterno, en un contexto de sectarismo creciente en el Ulster (Sampson, 1998: 14). Converso e intruso, este abuelo parece inquietar el hogar de los Moore incluso cincuenta años después de muerto. Su hijo James, padre del escritor, nunca asimiló esa conversión y de ahí extrajo la firme determinación de triunfar en lugar de un padre al que consideraba un fracasado. En su familia tratará de inculcar el

² Es el cuarto hijo de nueve, seis de los cuales son hermanas. Además, la familia comparte su hogar con cuatro sirvientas y dos hermanas del doctor, por lo que esta casa representa un mundo de mujeres donde nunca faltan conversaciones animadas, un ambiente que Moore asociará después con su habilidad para caracterizar a sus personajes femeninos. Por el contrario, el mundo de su padre es básicamente un mundo profesional y público, por lo que el novelista lo recordará como un hombre agradable pero más distante.

compromiso profesional, la lealtad al grupo y un código moral estricto como valores primordiales a perseguir.

James Moore deja su hogar familiar de Ballymena (Antrim) por el internado de St. Malachy's College (Belfast) con el que mantendrá un estrecho vínculo durante toda su vida. El hecho de ser un becario de curriculum académico brillante y gusto por las Letras será de importancia vital para la formación del novelista. Su dedicación como médico va acompañada de una energía y compromiso inagotables, convirtiéndose también en pilar de otra institución católica, el Mater Hospital. Paralelamente, junto a su trayectoria profesional, destaca su papel moderado en el contexto sectario de las prácticas médicas de la ciudad, lo que le valdrá un merecido reconocimiento social: nominado miembro del Senado de la Queen's University en 1927, será el primer católico en ocupar dicha posición.

Forastero en Belfast, James se casa con otra forastera, Eileen Mcfadden, hija de un granjero de Gweedore (Donegal) con 19 hijos. El noroeste aislado y subdesarrollado conserva el gaélico, y así Eileen crece en una zona bilingüe, para luego estudiar enfermería en Belfast y ser una esposa y madre tradicional que transmite, a pesar su papel secundario frente al padre, un sentido de independencia y seguridad en la familia. Dotada de un gran sentido del humor y picardía, el escritor recordará su espontaneidad natural y establecerá profundos vínculos culturales con sus orígenes: la asociará con la cultura aborigen de una Irlanda rural que, aunque reprimida con severidad en otras partes de la isla desde comienzos del XIX, sobrevive en núcleos aislados del oeste.

Si el entorno familiar y los padres ocupan el centro principal de atención en la formación personal e imaginativa de la infancia del escritor, a medida que transcurren los años y se acerca a la adolescencia, el círculo de influencias se va

ampliando, con lo que el colegio, la iglesia, el barrio y la ciudad tendrán una importancia creciente en su formación. Es entonces cuando los temores y ambigüedades infantiles comienzan a amenazar su identidad, aunque no sea hasta su adolescencia tardía cuando perciba con claridad la depresión y crisis que atenazan a Belfast. Con todo, si los prejuicios racistas y la violencia incipiente contextualizan su despertar, Moore tiende a concentrar su atención en el Belfast católico y nacionalista, y en la forma en que el hogar y el colegio imprimieron carácter en su personalidad, hasta rechazarlos y hacerse un socialista apasionado.

Otra experiencia que va a influenciar al escritor son las vacaciones familiares en la costa oeste, repetidas cada verano. Éstos desplazamientos suponían dejar su vida burguesa para adentrarse en otra campesina, absolutamente rural. El mar va a ocupar un lugar destacado en su vida, con su predilección por lugares costeros para establecerse, y en su obra, donde ejerce una fuerza ritual y primitiva. Otras vacaciones que también dejan su impronta son sus estancias veraniegas en Dublín junto a sus primos MacNeill, familia a la que les une una estrecha amistad de por vida. Su tío John MacNeill le inculca su falta de pretensiones heroicas y una interpretación justa de la historia y la política. Además, gracias a él, conocerá a ciertas personalidades académicas y políticas como Michael Tierney y John L. Sweeney, los cuales también dejan su huella en la formación del novelista. Así, frente al republicanismo militante dominante, éste heredará un punto de vista político moderado.

El escritor recuerda (Sampson, 1998: 24) la costumbre de acompañar, junto a su hermano Seamus, al padre doctor en sus consultas a domicilio, rutina que contribuye a poner de manifiesto una rivalidad creciente entre estos adolescentes de tan solo un año de diferencia de edad. Seamus es el heredero de la vocación paterna, y la rebeldía del joven Brian se agudiza al comprender que frente a su hermano, él no lograría matricularse para la universidad. La posición social del padre y su escasa vocación médica le causan un gran impacto que se manifestará en

su ansiedad en torno al éxito y al fracaso. Ese ambiente familiar le provoca también una preocupación notable respecto a los médicos y la fragilidad humana, ansiedad evidente en su obra. Pero no será hasta la adolescencia cuando Moore cuestione el carácter y la autoridad de su padre.

La influencia de la iglesia, la familia y el colegio también le producen un sentimiento secreto de culpa y decepción. El ritual de la confesión agrava su principal trauma adolescente, su iniciación sexual. Incapaz de confesar pequeños pecados como la masturbación, comienza a mentir, lo que acrecienta su sentido de culpabilidad. Luego asociará la emergencia traumática de su personalidad al conflicto entre sexo y religión, y a través de éstos, a una crisis personal en casa y el colegio que en último término motiva su decisión de abandonar Belfast. Son años traumáticos de formación que condicionarán su inspiración y su compromiso como escritor. Palabras como Dios, pecado y confesión serán conceptos destacados en su mundo interior.

Estas secuelas negativas, sin embargo, no se manifestarán de inmediato, pues su primera etapa en el colegio esta marcada por su precocidad literaria y el descubrimiento de su talento, lo cual le aporta una sensación de gran poder. Su primer recuerdo de querer ser escritor parece remontarse a la edad de seis años cuando ésta era una pretensión deseable y satisfactoria gracias al apoyo paterno³. Después, con el tiempo, el estímulo va cediendo ante su sentimiento de fracaso. Son años difíciles en los que los castigos físicos del St. Malachy y el abuso de algunos compañeros se suman a su sentido de culpa. Entretanto, como ávido lector, el joven comienza pronto a manifestar unos intereses alejados del gusto literario y mentalidad del padre. No obstante, aunque el sentido de su propia adolescencia es

³ En el ámbito familiar los libros serán su televisión y, desde una edad temprana, Moore demuestra ser un elocuente narrador. Ya a los cinco años descubre la magia de los títeres, los cuales despiertan su curiosidad y, a la postre, le permiten descubrir su propia capacidad creativa. Su gusto por la fantasía del lenguaje le llevará a interesarse por el teatro y pronto aparecerán sus primeros ensayos colegiales.

el de secretismo y alienación frente al colegio y la ciudad, su familia aún proporciona una cómoda seguridad ante la hostilidad del entorno.

Entre 1937 y 1942, Europa vive años tumultuosos en los que su turbación sigue creciendo hasta el punto de destacar como experiencias personales más decisivas a sus dieciocho años el descubrimiento de Joyce, el bombardeo de Belfast, y la muerte de su padre (Sampson, 1998: 43). La emancipación viene facilitada por su creciente compromiso político, y por su también creciente desencuentro con su padre en lo tocante a la actualidad europea y al nacionalismo irlandés. Será la guerra civil española lo que comience por polarizar a padre y a hijo, quien se declara socialista y firme detractor de Franco, Mussolini y Hitler. El joven se aparta del sectarismo circundante y descubre el Theatre Guild, una agrupación de libre pensamiento de izquierdas que le aporta mayor margen de libertad y la amistad de un círculo de amigos muy apartado de su propio entorno⁴. El descubrimiento de Joyce va a reforzar sus aspiraciones literarias de manera especial. La lectura de *Ulysses* (1922) en 1939 no sólo le resultará muy estimulante sino que además le lleva a leer *A Portrait of the Artist* (1916), novela que se convierte en quintaesencia del *bildungsroman* irlandés para su generación. Aparte de sentirse identificado, el compromiso de Joyce y sus técnicas empleadas para representar la consciencia contemporánea serán rasgos duraderos en la vocación de Moore⁵.

⁴ En 1939, al entrar en la Unidad de Precauciones Antiaéreas, tiene la suerte de conocer una sección mixta y plural de la sociedad de Belfast, y la amistad de un hombre maduro, Teddy Millington, típico irlandés de la edad de su padre pero muy distinto. Futuro prototipo de Ted Ormsby en *AL* (1962) y de Freddie Pilkington en *EI*, a través de Millington conoce a James Joyce y a Yeats, sus dos grandes influencias literarias. En ese momento cambia su vida, desarrollando un gusto literario por la poesía de los años 30 y los modernistas (Joyce y T. S. Eliot) que le ayuda a situarse fuera del Belfast católico y los criterios paternos (las discusiones son continuas pues el doctor detesta a Joyce y admira a Shaw, autor aborrecido por el joven Moore).

⁵ La clamorosa declaración de Stephen Dedalus de su deber personal y vocacional de adoptar *silence, exile, and cunning* sin duda inspira la propia determinación de Moore de abandonar Belfast.

Durante casi dos años, Belfast contempla la Segunda Guerra Mundial desde la distancia, como una catástrofe ajena, hasta que los alemanes bombardean la ciudad la noche del 7 de Abril de 1941, causando grandes pérdidas en vidas y daños materiales generalizados⁶. Así, de repente, todo cambia. La familia no sufre bajas pero su hogar de Clifton Street resulta seriamente dañado, por lo que se trasladarán a Candem Street (donde se alojará la protagonista Judith Hearne). El futuro escritor ingresa como auxiliar voluntario en el depósito de cadáveres y el doctor tendrá que retractarse – junto con toda su generación – y despertar de su ceguera política. Probablemente el doctor nunca llega a reconocer su ingenuidad, ni tampoco su hijo tiene la oportunidad de perdonarlo, ya que el estrés del trabajo contribuye un año después al fallo cardíaco que le provoca la muerte. En unas reflexiones, el autor comenta:

My father died when I was eighteen, so he died thinking I was a wimp, that I was a person that wasn't going to achieve anything in life and that was very sad. I've had to live with my father's disappointment (*LPBM*, 1985).

Esta pérdida deja un hogar con pocos recursos para una familia de nueve hijos, muchos todavía adolescentes, por lo que el autor contribuirá con ayudas periódicas hasta la muerte de su madre en 1957. Finalizado su voluntariado en la Unidad de Precauciones Antiaéreas, y todavía contemplando la vocación literaria en el exilio como única alternativa, entra en el Servicio Nacional de Incendios en 1942 para pronto encontrar una oportunidad de abandonar Belfast. Gracias a su conocimiento del francés, puede incorporarse al Ministerio Británico de Guerra como oficial portuario en Argel y así, salvo breves visitas a Irlanda, pasa a ser un emigrante permanente. Sin embargo, sus constantes conflictos y ambigüedades en torno a Irlanda, y el sentirse norirlandés incluso en materias tan personales como el

⁶ Sampson aporta una descripción gráfica de la situación: “almost nine hundred people died and more than this number were seriously injured... Forty thousand were homeless, seventy thousand had to be fed at special centres, and one hundred thousand people left the city immediately” (1998: 46).

estilo literario, muestran cómo sus veinte primeros años en Irlanda le imprimen una huella definitiva.

De Argel pasará a la Costa Azul en Francia y después al norte de París, todo ello en un contexto de gran excitación bélica. Ser testigo directo de los grandes acontecimientos de su generación, de la guerra y del caos del momento, también le aportará una formación importantísima como escritor, la experiencia de conocer personas y culturas variadas en unas circunstancias extremas y el distanciamiento necesario para interpretar su pasado⁷. Gracias a su desenvolvura, en octubre de 1943 es ascendido a oficial portuario en Nápoles, puesto de gran responsabilidad que le permite tener su propio equipo de trabajo y desarrollar operaciones portuarias de cierta envergadura. Esta promoción le aporta cierta seguridad personal, pero dado el carácter del novelista, sólo es un optimismo provisional. Mientras tanto, la ofensiva militar alemana continúa y Moore presencia una vez más la destrucción a gran escala. En el verano de 1944, tras la fructuosa campaña de Normandía por parte de los aliados, se desplaza a la Costa Azul francesa junto a Marsella.

La muerte y destrucción a su alrededor, y la ampliación progresiva de su medio, le ayudan a superar su inexperiencia para ir emergiendo como un capacitado periodista y, aunque no se emplee particularmente en escribir acerca de sus vivencias en la guerra, sus trabajos posteriores, en especial sus *thrillers*, sí mostrarán una tensión característica, vinculable a esa experiencia bélica. Estos años harán que Moore quede fascinado por los valores de la cultura francesa, cuya costa mediterránea formará parte de un territorio emocional al que después va a regresar

⁷ Moore no olvida los problemas y conflictos de su tierra natal. Estos años trabaja en un borrador inacabado de novela que refleja las experiencias de un soldado que pasa por Argel, Nápoles y Marsella, y en especial aborda su vínculo con Irlanda y con su madre, quien se preocupa sin cesar por su integridad física y moral. De este modo, este primer proyecto ya delata cómo exiliarse implica para Moore un proceso interminable.

casi anualmente. La guerra le permite conocer París y su asimilación imaginativa es mayor aún: si a través de Joyce ya sabe que esta ciudad ocupa el centro de la vanguardia en esa época⁸, además ahora descubre un centro intelectual en el que los asuntos de fe y conciencia se miden en términos políticos de colaboración y traición, y resistencia y libertad existencial.

Concluido su trabajo en el Ministerio de Guerra en 1945, Moore ocupará por año y medio un puesto en Varsovia, en la administración de ayudas y rehabilitación de Naciones Unidas. Encuentra una ciudad física, económica y socialmente destruida, una situación dantesca de muertos, lisiados y deportados. En ese ambiente de devastación, pronto podrá ser testigo de la anexión comunista de Polonia, la creación del Telón de Acero, y el comienzo de una Guerra Fría que va a marcar la política mundial durante cuatro décadas. Junto a esta destrucción masiva, tiene también la ocasión de conocer la frivolidad del lujo y la ostentación en torno a los ambientes adeptos al régimen soviético que ocupa la ciudad. Moore va a conocer de primera mano la resistencia humana entendida como la fuerza moral de la gente sometida a situaciones extremas de estrés psicológico y depravación física, experiencia que explicará sus *thrillers* y la gran desilusión política que muestran algunos de sus trabajos posteriores⁹.

Su orientación como escritor se alejará de los sucesos sensacionales de la historia, centrándose en lo que Joyce había denominado *the celebration of the commonplace*, en la gente común y en su coraje y problemas personales. Inicia una

⁸ Gracias a Joyce descubre, entre otros modernistas, a Flaubert y Valéry y aunque no está claro cuándo, es seguro que en los años 50, al comienzo de su trayectoria como novelista, Moore ya conoce la obra de Sartre, Camus, de Beauvoir y Malraux.

⁹ Ese desánimo con el gobierno oficial le impulsa a escribir sus dos primeros artículos periodísticos, que publicados en el *Sunday Independent* de Dublín en 1947, causarán sensación por su contenido y evocación de esa atmósfera de amenaza y espionaje, reflejando la crueldad de la toma comunista del poder: Uno aborda la repentina desaparición del líder de la oposición política polaca, el jefe del Partido Campesino Polaco; el otro presenta una entrevista con un portavoz de la iglesia católica, atacado también por el nuevo gobierno comunista, y Moore advierte proféticamente que “Poland will become the European testing-ground in the Ideological war between Catholicism and Communism” (Tener & Steele, 1987, 31.46.2.).

larga amistad con el fotógrafo americano John Vachon¹⁰ y se enamora de Margaret Swanson, una economista canadiense diez años mayor. Aparentemente, esta primera relación sería va a tener consecuencias duraderas en su vida y en su tratamiento literario de las relaciones de pareja. Es ella quien lleva la iniciativa y quien al final provoca la ruptura, la cual también marcará el corpus literario del autor: en casi todos los *thrillers*, en los protagonistas de las primeras novelas, así como en otros personajes posteriores, el término de una relación es el incidente central en la trama o su punto de partida. Éste será un modelo recurrente junto a los temas asociados, en particular, el colapso de autoestima paralelo a una mayor honestidad y conocimiento personal, y una búsqueda enfebrecida de certidumbre existencial.

Tras su ruptura con Margaret Swanson, vuelve a Belfast por Navidades. Ya con veintiséis años, y tras diez años intentando establecer un sentido de sí más allá de los valores familiares, caerá en la cuenta de que, a esos efectos, aún no ha abandonado el hogar¹¹. De vuelta en Irlanda, y al carecer de una formación académica que afiance su futuro, Moore ha de enfrentarse a un porvenir profesional incierto, por lo que se siente deprimido, en una especie de limbo de posguerra. En ese momento parece plantearse ir a la universidad de adultos pero la realidad es que pronto volverá a dejar su casa. Margaret Swanson había regresado a Canadá y Moore ansiaba un reencuentro. Esto, y las buenas perspectivas laborales del periodismo del país, le animarán a escoger el destino canadiense.

En 1948, al llegar a Canadá, ya está preparado para iniciar su andadura literaria pero, aunque los años previos había ejercido como escritor eventual, es ahora cuando realmente tendrá que ponerse a prueba. Al cargo de la contabilidad

¹⁰ Comparten unos gustos e intereses literarios que les permitirán ver más allá de la devastación cotidiana, y confirmar sus lecturas de Tolstoy, Gogol and Dostoievski.

¹¹ Esta reflexión le va a turbar durante muchas décadas. Aunque muchas de sus novelas de los años 60 y 70 van a explorar el complejo solapamiento de estados psíquicos, del hogar familiar y del exilio, de Irlanda e Europa, y luego de Europa y Norteamérica, ya en los cincuenta se esfuerza por analizar el retorno del viajero.

de una empresa constructora, permanecerá seis largos meses de invierno al norte de Ontario, que aprovecha para prepararse con avidez para la escritura. Allí descubre la enormidad de un país inmenso, virgen, un impacto que acrecienta su desolación espiritual y que reflejará en muchos de sus protagonistas. Sin embargo, esa soledad y abandono van a ser también un gran estímulo para la extraordinaria energía y determinación que caracterizan sus años venideros.

En febrero de 1949, tras tres meses de inútil búsqueda laboral en Toronto, se traslada desesperado a Montreal, ciudad bilingüe y multicultural que seducirá al novelista con sus contrastes dramáticos y su abundante fusión cultural. Su suerte cambia pronto con un puesto como corredor de pruebas para la *Gacette*, y enseguida, gracias a su talento, logra reconocimiento y un ascenso a reportero. El periodismo impreso es todavía el principal medio de información, por lo que Moore descubre un enclave animado y bien nutrido de periodistas y escritores. En el despacho demuestra ser emprendedor, riguroso y rápido, y su formación en las artes periodísticas permiten reforzar sus habilidades dramáticas, por lo que no abandona el periódico cuando su censura conservadora rechaza algunos de sus trabajos¹². Con todo, y a pesar de su situación favorable, la ciudad dividida de Montreal le recuerda a Belfast, como declara en 1993: “In the 50s, Montreal was repressive. The French were looked down upon, and the English wanted no contact with them. There was a colonial feeling to it” (Sampson, 1998: 69).

Tres años en la *Gacette* le aportarán material literario, técnicas narrativas y el hábito de escribir periódicamente. Allí conoce a William Weintraub, un reportero audaz con quien traba una amistad duradera, y a través de éste a Jacqueline Sirois, una empleada del *Montreal Standard* con la que, de inmediato, surge una atracción

¹² Desde la prohibición en los años 20, Montreal se conocía como la capital del pecado, donde burdeles, bares y casas de juego apenas cerraban, y el ambiente de jazz y baile era arrollador. Mientras que la iglesia católica y sus fieles se esforzaban por suprimir ese mundo nocturno, había una amplia red de corrupción que controlaba los servicios de seguridad y tenía estrechos lazos con el hampa de Nueva York. Este contexto proporciona a Moore un escenario real para sus dos primeros *thrillers*.

mutua. Para 1949 ambos parecen haber logrado superar un pasado familiar complejo y colaboran activamente en la escena periodística local. Los siguientes serán años de intensa vida social en la que el escritor, gracias a su locuacidad e independencia, no tarda en ganarse una reputación. Se casan en febrero de 1951 y tras una luna de miel en París e Italia, vuelven a la rutina de Montreal y a una cómoda relación doméstica y profesional¹³. Moore se hace ciudadano canadiense y, al poco, en noviembre de 1953, nace su hijo Michael Brian. Este nacimiento no parece afectar su intensa productividad, pues aunque acepta seriamente su paternidad, su trabajo no admite interrupciones.

En 1955, con 800.000 copias vendidas de sus *thrillers*, reúne el dinero suficiente para vivir mientras escriba su primer trabajo literario, *The Lonely Passion of Judith Hearne*¹⁴ (1955). Tras cinco años en Canadá, había pasado del mayor desánimo a una posición de considerable éxito profesional, pero ahora, habiendo temido muchos años las normas fijadas por Joyce y otros mentores literarios, se va a someter a una prueba solitaria y arriesgada, la elaboración de una novela. El escritor deja atrás la compañía y seguridad doméstica y, retirado en el campo, va a escrutar los cimientos de su profesión en el descubrimiento de la soledad – “It is loneliness. It is loneliness, that desperation which invades the person who discovers his life has no meaning” (Moore, 1976: 10) – como estado

¹³ La pareja forma un tándem eficiente en el que el reparto de funciones – ella como consejera, mecanógrafa y revisora de los trabajos comerciales del novelista – parece satisfacer a ambos. Aparte de sus respectivos trabajos, comienzan a hacer contribuciones regulares al *Weekend Picture Magazine*, hasta que un año después Moore deja el periódico para centrarse en su vocación profesional. Desde comienzos de los años 50, habían ido formando un sólido núcleo de amigos, en su mayoría autónomos y librepensadores de izquierdas entre los que Moore se siente desahogado. Asimismo, gusta de la compañía de algunos viejos emigrantes que comparten la amistad del grupo y de su hermano menor, Seán Moore, también instalado en la ciudad. Si en estos círculos las ideas freudianas – aún novedosas en Montreal – son motivo de burla, Moore en particular muestra una aversión manifiesta, a pesar de que sus novelas aborden cuestiones que como la fantasía, los sueños y las depresiones sean centrales para el psicoanálisis.

¹⁴ El novelista repudia con frecuencia su producción de los años 50 y, en general su obra no literaria firmada con el seudónimo de “Bernard Mara”, pero mientras que su eficacia como escritor comercial es sorprendente, las tentaciones y la frustración marcan su creación literaria. Motivada por sus cargas familiares, esta dependencia del trabajo comercial va a continuar de una u otra forma durante dos décadas, a pesar de que *JH* le reporte – gracias a reediciones, traducciones, representaciones y derechos de autoría – más ganancias que ningún otro de sus libros.

idóneo para apreciar las experiencias cotidianas de la gente¹⁵. Este retiro y la rápida recuperación de un accidente le ayudan a concentrar su energía para articular su visión personal en su proyecto.

Al escribir *JH*, de nuevo elige a Joyce como guía para explorar su propia pérdida de fe proyectada en la experiencia en una mujer madura e inculta de Belfast – una tal Miss Mary Judith Keogh que solía visitar su hogar familiar –, retornando así, en su imaginación, a sus propios orígenes católicos. Ya en la escena de apertura, el lector percibe los aspectos clave de la protagonista, quien, víctima de sus propias ilusiones, tiende a engañarse y crear impresiones falsas. Publicada en Londres y poco después en Canadá, *JH* será un éxito crítico tan grande que se convierte en una suerte de canon para identificar al autor, un éxito que le permite comprar una casa en uno de los distritos más prósperos de Montreal. Curiosamente, y frente a la aclamación inmediata en EE.UU., el consejo censor de la República de Irlanda la veta por indecencia y así, este trabajo que tanto atina en captar el clima represivo del Belfast católico y nacionalista, cae víctima de la cerrazón oficial que domina la República¹⁶.

Su segunda novela, *The Feast of Lupercal* (1957), rememoraré sus recuerdos adolescentes en el St. Malachy's College, proyectados en un profesor que llega a ver el colegio como una trampa psicológica infranqueable, lo cual encubre una interpretación de la opresión social del entorno incluso más mordaz¹⁷. Si *JH* es un

¹⁵ Sin embargo, la incorporación de esta soledad choca con su propia situación – recién casado, rodeado de buenos amigos en Montreal, y con su hijo recién nacido – y anticipa su frustración y sentimientos de culpabilidad. Mientras que el colapso de identidad se plasma en ambigüedades y desprecio hacia sí y es esencial a su realidad de emigrante desarraigado, el personaje de Judith Hearne pasa a ser la afirmación de tal realidad y un modelo para, en vano, intentar superarla.

¹⁶ Brian Moore no será reconocido como escritor irlandés durante más de una década, y la prohibición de ésta y de su siguiente novela, contribuirá sin duda a su estatus de escritor sin afiliación nacional fija.

¹⁷ De hecho, los parecidos son tan directos que, en un esfuerzo por detener un proceso de difamación contra su persona, incluye una nota indicando que Saint Michan's es un colegio imaginario y no una réplica del St. Malachy's donde había estudiado.

intento de desprenderse de la carga personal de Belfast, la elaboración de este libro también le permite exorcizar algunos recuerdos, de modo que cuando vuelva a su adolescencia en trabajos posteriores, podrá adoptar un tono más desenfadado. Moore se interesa por el carácter débil del maestro frente a los poderes establecidos y, en este sentido, Devine es una versión masculina de Judith Hearne, si bien refleja un personaje menos indeciso. Frente al argumento melodramático de *JH*, la historia ahora parece más real y, al escribirla, descubre otra de sus sugerencias, el conflicto entre el lado pesimista o católico y el lado protestante, intelectualmente más fuerte. Así lo reflejan sus reflexiones sobre el borrador de *FL*:

Catholics, born under a belief that something from without controls our destinies, are unwilling to act themselves. Protestants, born under the Reformation ideals, believe that their moral duty is to act themselves. Free will versus God's will... (Tener & Steele, 1987, 31.6.1.).

Incluso antes de que *FL* confirme su figura en Gran Bretaña y Norteamérica, 1955 y 1956 marcan ya el despegue profesional de Moore (recibe varios premios, se compran sus derechos de adaptación cinematográfica, etc.). Sin embargo, pese al éxito alcanzado y frente al carácter social alegre del autor, estos libros primeros proyectan el pesimismo subyacente a su posición existencial. Considerando las respuestas católica y protestante ante las sinrazones de la vida y el temor a la eternidad, y marcado por el existencialismo francés, Moore anota en su *Commonplace Book*: “in our baser instinct it is not the prospect of losing God that terrifies us – it is the prospect of losing eternity – for we cannot be afraid of losing that (God) which we do not believe in” (Tener & Steele, 1987, 31.6.1.).

Si su productividad y reputación no habían dejado de crecer desde 1953, ahora, en los tres años siguientes, apenas logra acabar algún trabajo comercial y dos relatos. El primero, “Grieve for the Dear Departed” (1959), fusiona el período de la muerte de su padre – lo que en el relato causa el retorno dramático del hijo protagonista – y sus visitas a Belfast, para recrear por primera vez a su madre en un

personaje complejo cuyas reflexiones acerca de su vida como esposa y madre constituyen un monólogo interior conmovedor. El segundo, “Uncle T” (1960), presenta a unos emigrantes irlandeses y por su propuesta de análisis, inicia la transición del autor a la ficción norteamericana. Moore reproduce una relación ambigua de compasión y rivalidad entre un tío y su sobrino – quien termina comprendiendo el alcoholismo y declive del tío – pero se interesa especialmente en el tío, un forastero que reprime sus culpas sólo para caer víctima de su propia falta de proyección.

Aunque gracias al trabajo y a un entorno de amigos duraderos, estos años resultan plenos para el novelista, los problemas y las tensiones parecen conducirlo a una profunda alienación. En octubre de 1957, el novelista acompaña a su madre en Belfast, quien, gravemente enferma, va a fallecer pocas semanas después, justo cuando parece recuperada y sus hijos han regresado a Norteamérica. Asimismo, se enfrenta a un período compulsivo de ambición y estrés marcado por frecuentes viajes promocionales por Europa y Norteamérica. Había logrado compaginar su producción de *thrillers* y relatos con sus novelas, pero tanto trabajo parece extenuarlo, lo que probablemente explique su ansiedad y algunos proyectos fallidos durante 1957 y 1958. En septiembre de 1958, en un momento de gran frustración con lo que tras dos largos años aparecerá como *The Luck of Ginger Coffey* (1960), comenta en sus diarios que se está convirtiendo en gerente de una cada vez más atareada dedicación, que le exige abundante correspondencia y contabilidad¹⁸ (Sampson, 1998: 121-2). Entretanto, el guión de *JH* pasa por numerosas revisiones en un intento fallido de satisfacer a los productores de Nueva York, proceso que también le causará una enorme frustración.

¹⁸ Estos diarios muestran a dos escritores profesionales trabajando al límite de sus posibilidades, haciendo también alusión frecuente al abuso alcohólico y vida sedentaria del novelista. La profusa actividad social iba acompañada de excesos y sus secuelas en Moore, las úlceras, que según las teorías del momento tienen un origen psicósomático. Así, su vulnerabilidad física provoca en él una mayor inmersión espiritual en pos del vínculo entre los estados del cuerpo y la mente.

Todo ello ayuda a entender su nerviosismo acumulado y que su evaluación personal, dirigida no tanto al éxito comercial como a la persistencia de su obra, se convierta en una fuente continua de ansiedad. Aunque Moore asume que para mediados de los 50 se había desprendido del Belfast católico que tanto le marca, y que es capaz de abordar otros motivos – Montreal y el exilio, en particular – estas grandes cuestiones y sentimientos continuarán determinando su imaginación. Su atención puede detenerse en las apariencias cotidianas, en las experiencias sexuales y en las profundidades de la introspección, pero sus trabajos están también enraizados dentro del catolicismo norirlandés de principios de siglo.

Por otro lado, a medida que avanzaban los años 50, parece sentir una necesidad creciente de desligarse de Montreal, lo que en sí mismo establece una pauta de distanciamiento¹⁹ que ahora coincide con su nueva atracción por Nueva York. En el verano de 1958, alquilan una casa en Amagansett (Long Island), donde prosigue la confección de *GC* y queda prendado por el océano. Condicionado a residir en los Estados Unidos para percibir una beca Guggenheim, en septiembre de 1959 se trasladan a un apartamento en Greenwich Village, comenzando así un período de cinco años donde alternarán Manhattan y Long Island. Al poco – el estrés rozando el límite – el escritor ha de someterse a una operación quirúrgica, la cual va dirigir su atención hacia su propia mortalidad.

Gracias al éxito, Moore entra en los círculos literarios de Manhattan desde el comienzo y, de hecho, por una temporada lo asumirá como domicilio definitivo.

¹⁹ Ya desde principios de los años 50, Moore piensa en escribir una novela que refleje su anterior condición norteamericana, la del viajero irlandés a la deriva y sin pasado. Estos esfuerzos prolongados parecen indicar que, igual que tuvo que dejar Belfast para después plasmarla en *JH* y *FL*, tampoco podría haber escrito *GC* sin abandonar Montreal. Así, su alejamiento se materializa en talleres provisionales (Londres, París, Nueva Escocia, e Irlanda) convirtiéndose en un ritual asociado a la elaboración de muchos de sus trabajos e incluso explicando una evolución literaria donde los personajes tienden a seguir los propios pasos del autor.

Rodeado de escritores, críticos y editores, pronto recupera la confianza y energía perdidas en Canadá²⁰. Su traslado a Nueva York supone un paso más hacia un ambiente judeo-americano aún más vibrante, y al parecer ambos cónyuges asimilan el espíritu optimista de esta nueva situación. Pero, aparte de las ventajas profesionales de Nueva York, este traslado también le permite ampliar la percepción de sus conflictos como ex-católico y artista exiliado con una lectura de la condición cultural y espiritual de los Estados Unidos, lo que plasmará en *An Answer from Limbo* (1962).

El nuevo ambiente literario le suscitará también una inquietud acerca de la integridad y consciencia del artista, pues cree que muchos escritores del momento están obsesionados con las ventas y su fama inmediata. Por tanto, Nueva York no sólo es el escenario de *AL* sino también una metáfora de una cultura atrapada en sus contradicciones y en el sueño americano de anteponer el éxito personal a todo. Esto explica un tópico que en lo sucesivo va a cautivarlo, el aislamiento del escritor respecto a su comunidad y su alienación narcisista frente a lo cotidiano. Así, el protagonista de *AL*, como observador incesante, debe pagar el alto precio de la alienación y el ensimismamiento, manifiestos en el odio hacia sí y en una perspectiva cáustica y distante hacia los demás. Como Moore indica:

My fiction begins to move, I think, in *An Answer from Limbo* toward a different world – first of all, really, an American world, and also toward the concerns of the so-called artist... The other books were about failure. In *An Answer From limbo*, I tried to go a little into how success de-humanizes people. Failure makes you more intensely yourself... (Cameron, 1973: 67).

²⁰ Curiosamente, será allí donde más cálida acogida tenga la publicación de *GC*. Escrita cuando Moore estaba relajando sus vínculos con Montreal, esta novela obtiene por fin el reconocimiento de los círculos literarios del país con su premio oficial más prestigioso, el Governor General's Award for Fiction.

El 1961 los Moore visitan Irlanda y pasan el verano en Connemara, que se convierte en un refugio apacible frente las reminiscencias hostiles que Belfast despierta en el escritor. Sin embargo, la tranquilidad de la costa no logra evitar las primeras discordias serias entre la pareja, que durante los ocho meses siguientes se establecen en Londres para preparar *AL* desde la distancia. Tras tres semanas en Italia, regresan a Nueva York y en adelante Brian Moore es considerado residente de la ciudad, pese a lo cual descalificarán su nominación a un National Book Award, por no tener nacionalidad estadounidense. La novela aparece en octubre de 1962, y aunque las ventas no satisfacen las expectativas del novelista, se siente satisfecho de su trabajo y de la difícil resolución de dramatizar, en un contexto cultural nuevo, un personaje emocionalmente más complejo que los anteriores.

Para las Navidades regresan a Montreal y el escritor recibe un encargo sobre el país que le lleva a visitar muchos de sus territorios. Este trabajo documental va a transmitir su afecto personal hacia el paisaje y los inmigrantes, y su inquietud por crear una sociedad más abierta y multicultural, pero *Canada* también despierta en él sentimientos de contrariedad. Así lo refleja una carta suya a Mordecai Richler en 1963: “Writing *Canada*: it’s turning out very bitter indeed and not because I was bitter when I was there, but the more I read, the less I admire your countrymen. The English Canadian ones anyway” (Tener & Steele, 1987, 31.17.2.). En realidad, el sentido de sí mismo como escritor – su desapego por Canadá igual que antes por Irlanda y, después, por su vida en Nueva York – se confirma en febrero de 1963 con la venta de su casa de Montreal a su hermano Seán. Su desilusión creciente frente al ambiente editorial neoyorquino se proyecta en su pesimismo acerca del futuro del género novelístico – “what poetry is today the novel will be tomorrow... there’s a smaller and smaller audience...” (Dahlie, 1968: 26) – y en su temor ante un futuro dominado por la imagen. Así, a los reproches de sus editores por su ambigua afiliación nacional y por la escasa esencia canadiense de sus libros, se añade una lucha interna con respecto a sus aspiraciones artísticas, centradas en

alcanzar un público selecto, con criterios literarios, y preservar su integridad en esta cultura comercial supeditada a los medios audiovisuales.

En noviembre anuncia una nueva novela en curso, *The Emperor of Ice Cream* (1965), en alusión a un poema del poeta americano Wallace Stevens acerca de los horrores de la guerra. Pero aparte del bombardeo alemán de Belfast, el trabajo va a abordar sus vivencias paralelas, lo que en gran medida coincide con un ritual de paso esencial en todas sus novelas, el paso de la ceguera personal a un enfrentamiento desconcertante con la realidad. Estos años en Nueva York, correspondientes a la tercera fase de su exilio, parecen reforzar su distanciamiento de los conflictos sexuales, religiosos y familiares de sus dieciocho años, lo que le permite concebir su propia adolescencia con equilibrio. Así, aunque *EI* comienza como una novela histórica, es también un proyecto autobiográfico, un *bildungsroman* donde Moore es por fin capaz de novelar sobre su familia y sobre su despertar en el Belfast católico del que, salvo breves visitas, está ausente desde 1942. En enero de 1966, escribía a Rory Fitzpatrick justificando sus intenciones:

It has been at the back of my mind for many years to try to write a novel about the odd, faintly comic set of attitudes with which we in Ulster met the advent of Hitler... I thought that now, 25 years later, passions will have cooled enough for someone to tell the truth about those days in 1939 and 1940... The air raids on Belfast were a terrible thing, but in some way, they were the great lesson we, in Ulster, needed. Until they happened the Ulster I knew was racked by dissent and bigotry... The events of those terrible nights made not only my adolescent hero grow up – they made Ulster grow up... At the end of my novel Gavin, the hero, forgives his father for his father's foolish bigotry... I meant it as more than a "happy ending." I meant it was what happened, I hope, in Ulster at that time. We all grew up (Tener & Steele, 1987, 31.2.3.).

Su optimismo sobre la capacidad reparadora de la guerra resultó históricamente prematuro para Belfast ya que la destrucción nunca purgó ni sus valores burgueses ni su parálisis y complacencia. Sin embargo, la dramatización del joven protagonista reflejará también un nuevo rumbo en la vida del autor en 1964, pues va a separarse deliberadamente de su perspectiva moral y satírica ante el sueño americano. Esta decisión coincide con su descubrimiento de los mundos imaginarios de Jorge Luis Borges, aunque su influjo será más directo después, con algunas novelas fantásticas de enfoque experimental. Asimismo, a su compromiso con lo cotidiano y su alienación frontal contra la irrealidad norteamericana, se suma ahora la influencia creciente de Yeats, su idea de la felicidad trágica, la aceptación de la fatalidad como condición necesaria para la dicha humana.

Igual que *AL* reafirma la imagen de la madre, esta novela afianza la del padre, pudiendo asumir ahora un tono más desenfadado hacia éste, hacia sí mismo y hacia Belfast. El drama central está en la consciencia del protagonista y en el amargo conflicto generacional entre padre e hijo, quienes – adversarios a lo largo del relato – logran reconciliarse gracias al horror de la guerra: “... my father’s generation immediately realized that they were wrong when the war started, and they were big enough to admit it...” (Dahlie, 1968: 29). Las dudas y la crisis de fe – fondo temático de *JH* – se abordan aquí con más moderación, en los diálogos entre un ángel negro y otro blanco, aparato dramático que reproduce los monólogos interiores del inseguro Gavin y la idea de que una parte integral del ser humano no es ni agradable ni inocua. Esta sensación, acaso intensificada con sus lecturas de Dostoiévski, parece originarse con la represión de sus últimos años en Belfast, pero también puede vincularse a su estado a finales de los años 50 y principio de los 60, cuando se desentiende mentalmente de su ambiente social y se distancia de Jackie.

Entre 1963 y 1964, instalados de nuevo en la rutina cotidiana de Manhattan, los Moore tratan en vano de adquirir la casa arrendada en Long Island, hasta que

meses después, y a medias con sus nuevos amigos Franklin y Jean Russell²¹, compran una granja en New Jersey. Ese verano la amistad entre estas dos parejas va a quebrarse, ya que Brian Moore y Jean se convierten en amantes y, en seguida, Jackie y Franklin comienzan también una relación. Esta ruptura repentina no tarda en acarrear amargos problemas. En Montreal, las amistades de los Moore van a someterse a prueba y sólo Richler, todavía domiciliado en Londres, parece mantener un contacto normal con ambos. Moore confía en conseguir pronto el divorcio pero, con el paso del tiempo, Jackie imposibilita todo acuerdo negociado, restringiendo severamente sus visitas al hijo común y exigiendo grandes compensaciones económicas.

Mientras que en los años 50 Jackie le había ayudado a liberarse de las presiones del pasado católico de Belfast, el matrimonio había ido fraguando sus propias pautas restrictivas. El intenso estrés padecido por Moore se evidencia en el abuso alcohólico y sus consiguientes úlceras, en el cansancio y la merma de su capacidad de trabajo, en su ansiedad respecto a la vejez, y en su aceptación del sentido trágico de la vida. La suya había tomado el carácter de una mentira, no sólo por las pesadas tribulaciones del pasado sino también porque su relación con Jackie parece ocultar un conflicto creciente que mina su propio sentido de integridad personal. De ahí el interés en analizar la causas que pudieron llevarle a tomar la decisión personal de cambiar el rumbo de su vida tan bruscamente.

Hasta estos momentos el novelista ha sido víctima y beneficiario de sus circunstancias familiares y de nacimiento, de la guerra, del exilio y de sus oportunidades de trabajo. Desde principios de los cincuenta, va aunando fuerzas para dominar esos condicionamientos y así, con empeño y una enorme capacidad dramática, puede componer sus novelas. Estas ficciones, indirectamente

²¹ Franklin Russell es un escritor neozelandés independiente y Jean, una ayudante de edición de Nueva Escocia, aspirante a actriz, y últimamente muy interesada por el arte y el diseño, así como por la decoración de interiores y las antigüedades. Se habían conocido la primavera de 1963, y pronto los Moore los presentan en su círculo social de Nueva York.

autobiográficas, siguen todas un patrón narrativo similar en que un protagonista presa de conflictos psicológicos, domésticos y espirituales, se enreda hasta el punto de la desorientación, el colapso y la pérdida de horizontes²². Son por tanto narraciones de crisis y tensión acumulada que desembocan en una ruptura cuyo objeto es la liberación del escritor, un intento ambiguo e irónico de subyugar todas las tribulaciones que socavan su confianza y lo precipitan al fracaso. De este modo, la necesidad de tomar un nuevo rumbo se convierte en un patrón recurrente en su obra literaria y, ahora – al abandonar el entorno de su primer matrimonio y comenzar otro en California – también en su propia vida.

De manera provisional, el escritor y su nueva pareja viajan a Los Ángeles para elaborar un guión para Alfred Hitchcock, pero la paz que encuentran les anima a demorar su regreso a Nueva York. Primero alquilan una casa solitaria en Malibu, en la costa del Pacífico, y luego de varias temporadas, terminarán comprándola y haciéndola su nuevo hogar. Así, casi inconscientemente, esta tierra se va a convertir en su residencia permanente. Desde el principio, el novelista verá en California la oportunidad de conseguir nuevos materiales y acaso descubrir otro territorio emocional. Si su primer matrimonio había sido un asunto urbano, reforzado por una vida social y profesionalmente intensa, ahora va a optar por el aislamiento. Y aunque éste le prive del estímulo constante de la interacción social, sin duda también le va a enriquecer de otras maneras, pues podrá recapacitar más tranquilo sobre sus recuerdos y ampliar sus contextos culturales en el exterior. El júbilo y la quietud de esta nueva vida serán indicativo de un compromiso sentimental recíproco, que perdurará hasta la muerte y que va a permitirle una producción futura menos intimista.

²² Los *thrillers* de su primera década como escritor siguen también un modelo narrativo parecido, aunque en éstos el cerco del protagonista aislado se deba normalmente a circunstancias criminales, y la tensión derive en violencia y muerte. Estas historias de suspense comparten la necesidad integral de dar rienda suelta a sus fantasías de libertad, de correr riesgos y vivir aventuras. Son, pese a la repulsión del autor, parte integrante de su propia esencia como escritor, y representan un intento de escape de su propia realidad.

Aunque el cine nunca parece su medio artístico predilecto, la participación de Moore en guiones y adaptaciones es cada vez mayor. Tras una experiencia poco alentadora con *JH*, John Huston paga sus derechos y los mantiene durante seis años. En 1963, la adaptación de *GC* le conduce a una colaboración fructífera con el gremio y, en adelante, va a recibir muchas ayudas similares que, sin embargo, rara vez se materializan en una película. *GC* marca el comienzo de una pauta en la que los guiones y los derechos de adaptación, sustituyen a los *thrillers* de la década anterior para convertirse en su principal fuente de ingresos. En 1965, tiene un proyecto como guionista con Hitchcock, *Torn Curtain*, en el que – pese a las primeras impresiones cordiales – acaba víctima de las ansiedades del director y de un proceso legal que finalmente gana: “The problem I had with Hitchcock was that he was a living legend. He’d done fifty films and I’d done zero, so I tended to take his word for everything.” (*LPBM*, 1985). Respecto al guión en sí, un *thriller* sobre la Guerra Fría y el Telón de Acero, lo considera inverosímil y un fracaso seguro, una valoración que aunque luego se confirme en el estreno, ahora provoca profundas desavenencias entre ellos²³.

Alentado por la buena acogida de *EI*, emprende una nueva novela en la que va a recrear el ambiente que Jean y él mismo han dejado detrás, unas vidas truncadas que ya sólo comparten como anécdotas. *I am Mary Dunne* (1968) será una narración íntima de un día en la vida de una mujer, donde todas las preocupaciones del autor respecto a la sexualidad, el desarraigo y la fragilidad humana se proyectan en los intensos esfuerzos de esta protagonista por repasar su pasado sentimental y así orientarse frente a su propio sentido de personalidad fragmentada y guardar un equilibrio ante su deriva personal. La dramatización de esta lucha no sólo mostrará la habilidad del autor en convertirse en su personaje – una joven lúcida, víctima del machismo y cuyo carácter integra una amalgama de recuerdos y olvidos, de discordias, desplazamientos, depresión y muerte – además

²³ En todo caso, años después, Moore reconocerá sin ambages la habilidad de Hitchcock para implicar al público, su dominio del suspense, y su atención meticulosa al detalle (Sampson, 1998: 173).

refleja una fase crucial en su propia redefinición como novelista en esta nueva etapa de exilio. Dicho de otro modo, no sólo es una narración escalonada en recuerdos y recolecciones, *MD* también plantea los tipos de verdad subjetiva que forman o deforman la realidad y el problema de la identidad, representado por la amnesia²⁴. Hay un interés mayor por las técnicas narrativas experimentales y la filosofía especulativa, y la novela no carece de resonancias autobiográficas. En 1969, Moore comenta:

When I wrote *I Am Mary Dunne*, I wanted to write about a fairly ordinary person's loss of identity, about the feeling so many of us experience, that feeling that we are no longer able to relate to our own past, that we no longer know the person we were ten years ago... exploring the role of memory has certainly been one of my main literary preoccupations in the last ten years. (Gallagher, 1969:18).

Esta etapa viene marcada por nuevas influencias que se suman a las ya mencionadas. Tras *AL*, trabajos como *Seize the Day* (Saul Bellow, 1956) y *Goodbye, Columbus* (Philip Roth, 1959) le llevan a elogiar el subgénero de la novela breve como la esencia del escritor. Éstas tal vez le animen a comprimir toda una vida en un sólo día, lo que ocurre también en la admirada *Under the Volcano* (1947), cuyo autor, Malcolm Lowry, es además – aparte de Joyce – una de las figuras más influyentes en Moore con respecto al desarraigo, la expatriación y la identidad. Asimismo queda cautivado por las obras experimentales de Beckett y por *Long Day's Journey into the Night* (Eugene O'Neill, 1940), en particular por su análisis del pertinaz influjo del pasado y la educación católica. En todo caso, resulta evidente que *MD* explora la muerte en su sentido primario, idea también asociable al tono existencialista de *L'Etranger* (1942) de Camus.

²⁴ Moore lo ilustra en una tertulia, "I remember, therefore I am. And what we remember is really the only part of our lives which we retain" (Graham, 1973: 62).

Durante dos años, la espera infructuosa de un divorcio causa preocupación en el escritor pero no frena el avance constante de la novela. En junio de 1967, emprenden un viaje de cuatro meses lejos de California. Ese verano Moore conoce Nueva Escocia, y los fuertes vínculos de Jean con su familia y el lugar le brindan un segundo hogar de recreo y un nuevo espacio emocional²⁵. Luego viajan a Inglaterra e Irlanda, y compartir con Jean una rutina hogareña salpicada de buenos restaurantes y hoteles, e interesantes museos y galerías de arte, pasará a ser un ritual repetido año tras año. No son viajeros que busquen lugares nuevos ni exóticos en cada ocasión, más bien prefieren el reencuentro con las mismas ciudades y paisajes. Cuando Jackie por fin acepta los términos del divorcio, vuelven a Nueva York, en cuyo ayuntamiento se casan en octubre. En noviembre *MD* está concluida y después, tras disfrutar de la compañía de su hijo Michael en Navidades y con las primeras críticas favorables de la novela, confiesa a su amigo Richler que al fin se siente “relieved and relaxed” (Tener & Steele, 1987, 36.9.19.).

Su tranquilidad, sin embargo, se verá pronto truncada por un ritmo cardíaco irregular que, asociado a la muerte de sus padres, le produce gran ansiedad y le obliga a dejar el tabaco y su sobrepeso mediante un programa de dieta y ejercicio. Este cambio radical en sus hábitos y aspecto físico, que en adelante se torna en una figura esculpida y progresivamente frágil, coincide con la composición de *Fergus* (1970), cuando superados el desconcierto californiano inicial y su enfermedad, su vida doméstica retoma una rutina feliz acompañada de nuevos proyectos²⁶. Ya las primeras notas de *F* (Tener & Steele, 1987, 31.24.2.) aluden al deseo elemental de explorar el estado irreal de su propia existencia al llegar a California durante 1965

²⁵ Nueva Escocia e Irlanda comienzan a fundirse en algún nivel afectivo del novelista, y en las décadas siguientes, lejos de los centros literarios, estas costas a ambos lados del Atlántico se convertirán en una suerte de lugar proustiano, en una referencia imaginativa asociada con la memoria de su mundo interior.

²⁶ A finales de 1967 había comenzado *F* y *GVC* (1975) con el afán común de exorcizar los fantasmas del pasado desde su nuevo emplazamiento en el Pacífico, donde, poco a poco, Moore va haciendo nuevas amistades con intereses literarios (en particular, los novelistas californianos Joan Didion, John Gregory Dunne y Julia O’Faoláin).

y 1966, la creciente abstracción de su vida y su sospecha de su irreversibilidad²⁷. Esta novela presenta a un protagonista conmocionado con la aparición de distintos conocidos de su pasado que durante un día se convierten en sus interlocutores. Novelista irlandés, separado de su esposa e hijo y residente reciente en California para escribir un guión, Fergus resulta una sombra autobiográfica del propio Moore y una purga de los temores y fantasías impresos en su carácter desde la infancia.

El paisaje recreado reproduce una cultura californiana fantástica y postmoderna, probablemente inspirada en Borges, y cuya esencia se advierte sobre todo en la influencia de la industria del cine en el aspecto y vida cultural de la ciudad. Junto a los propios fantasmas de Moore, *F* también parece aludir a otros de naturaleza literaria: a Joyce (especialmente al *Ulysses*, con el episodio “Nighttown” y con el tema de la búsqueda del padre de Stephen y Bloom) y a Yeats (con el retorno a las tradiciones culturales y literarias asociadas desde la infancia con la imagen celta de su madre). Otras posibles influencias en la elaboración de *F* son Brian Friel y Flann O’Brien. Cuando Friel estrena *Philadelphia, Here I Come!* (1966) en Broadway, Moore ya había dejado Nueva York, pero este trabajo – una atrevida innovación dramática de la lucha interior de un joven emigrante – debió llamar su atención al emplazarse en el Donegal de su madre y estar directamente asociada a sus propias inquietudes. En cuanto a O’Brien, destaca sobre todo *The Third Policeman* (1967) pues su protagonista, un personaje ya muerto que recuerda su vida a través de una ensoñación, bien pudo sugerir la situación catártica idónea para Fergus, quien tras un achaque al corazón, se reconcilia con su padre y con sus propios conflictos.

²⁷ Estos temas recuerdan a algunos aspectos de *AL* – a la memoria y a la reminiscencia de los padres – y sobre todo a las preocupaciones del protagonista de *GC*, pero la irrealidad ya no se origina sólo por la emigración y el desplazamiento, sino también por el extrañamiento de formas más profundas y permanentes de su exilio espiritual: sin el ambiente doméstico de Nueva York y Montreal, encerrado con Hitchcock en los estudios de Hollywood, viviendo anónimamente en Los Ángeles, y con un divorcio pendiente, Moore se había sentido profundamente alienado.

La pobre recepción de *F* va a provocar en Moore el abandono provisional del realismo mágico, archivando *GVC* durante más de un año, y más inseguridad en torno a su propia esencia de escritor – vacilante entre la ambición y la fama por un lado, y la sinceridad y la calidad literaria por otro. La crisis abierta en el Quebec con el secuestro de un ministro del gabinete provincial y del alto comisario británico, perpetrado por los extremistas nacionalistas del frente de liberación, le llevan a Montreal en octubre de 1970, con la idea de documentarse para, tres meses después, regresar a Malibu y redactar *The Revolution Script* (1971) en los tres siguientes. El autor considera que las revoluciones del presente son efectivas en cuanto que llaman y mantienen la atención pública, de tal modo que, como el título de la novela sugiere, todos los políticos y los revolucionarios implicados siguen un guión (Moore, 1970: 62). En la descripción de estos insurgentes, *RS* canaliza sus sentimientos subversivos, su eterna sospecha hacia los líderes carismáticos y sus temores frente a una sociedad sumisa ante unos poderes mediáticos totalitarios²⁸.

Si las visitas a su tierra natal y su familia le mantienen informado sobre la preocupante escalada violenta conocida como *the Troubles*²⁹, con *RS* Moore además proyecta un paralelismo entre el Quebec y la situación del Ulster pues

²⁸ Durante más de una década, Moore había estado articulando su temor hacia el creciente poder mediático de la televisión norteamericana, y ahora llega a conocer que los revolucionarios del Quebec no sólo son nacionalistas, sino también revolucionarios de izquierdas. Tal vez por eso elija dramatizar los sucesos centrándose en los secuestradores de James Cross. El adversario de éstos era el primer ministro Elliot Trudeau, ascendido al poder en 1968 gracias a una campaña personalizada que dispara su popularidad. Trudeau pasa a ser un personaje de la novela, el político como actor – no más real ni influyente en la pantalla que sus adversarios clandestinos, cuyas ruedas de prensa y manifiestos desde el anonimato canalizan la retransmisión de la crisis.

²⁹ Algunos artículos como “Bloody Ulster: An Irishman’s Lament” (1970) expresan la profunda depresión que le transmiten Belfast y la inevitable implantación de su violencia en la sociedad. Partiendo de las imágenes vistas en California, nos presenta un pequeño análisis histórico de la hegemonía de los poderes unionistas y del abuso político basado en el temor, pero al final del artículo su óptica alejada termina por identificarse con la causa irlandesa. Moore denuncia la pasión desmedida por invocar las mucho más cruentas revueltas de los años 20 y 30, observando que ahora, antes de hacerse violentos, estos conflictos encuentran expresión en unas manifestaciones multitudinarias pero magnificadas por la televisión. De ahí que tema que la situación debe agravarse antes de que el gobierno británico y la gente acepten su responsabilidad para buscar soluciones políticas. El artículo recuerda el papel anterior del ejército inglés – “He (the soldier) fired down this street to save us Irish from ourselves the night I was born” (1970: 62) – y dados los parecidos, parece resignarse a que los soldados impongan la paz una vez más.

ambos sucesos están orquestados por la televisión. De este modo, Irlanda, y en particular la violencia sectaria del norte, vuelven a ocupar el centro de su mente creativa, a pesar de que su compromiso literario le lleve a tener recelos inmediatos y, de hecho, como en el caso de los *thrillers* en los años 50, elimine *RS* de su lista de novelas. Esta determinación de no escribir ficción marcada por compromisos políticos manifiestos o condicionada por sucesos públicos queda aclarada cuando Moore insinúa que sus creaciones son más reales que lo que los medios presentan como realidad: “Fact has become so fictitious and so horrendous and so managed, and we’re so bored with the overkill which fact presents, that we may, and we do, seek something in fiction which we don’t get in fact” (Cameron, 1973: 84).

Gracias al aprecio de los lectores irlandeses y católicos en general, y en especial, gracias al reconocimiento por parte de autores como Seamus Heaney y Brian Friel, Moore llega a sentirse un poco parte del movimiento literario norirlandés del momento. Heaney lo visita en Malibu, y su amistad con Friel lo acercará a la comunidad literaria irlandesa de una forma no experimentada antes. La lealtad de Inglaterra e Irlanda con su obra contrasta con el desinterés creciente del público norteamericano, lo cual puede ser una razón añadida para explicar este nuevo enraizamiento de su imaginación tras los *Troubles*. Esta adhesión – acompañada de estancias prolongadas en el oeste irlandés, donde encuentra el monasterio abandonado que inspira el escenario de *Catholics* (1972) – se verá manifiesta en una serie de alusiones a Synge, Yeats y Beckett, así como en su propia imagen espiritual de dicha tradición, en ese litoral inhóspito antes utilizado en *F* y ahora en *C*, y considerado por Seamus Heaney como una clave en su percepción creativa (Sampson, 1998: 207). Y aunque dicha percepción parece seguir ciertos modelos de conflicto – marcados por su conocimiento de la Segunda Guerra Mundial y, dentro del marco irlandés, de la guerra colonial y la civil – *RS* y *C* permiten una reconciliación entre el novelista y el reportero de sucesos

cotidianos, y revelan el nuevo rumbo literario de Moore, cada vez más centrado en la espiritualidad y consciencia occidental en la era televisiva³⁰.

A finales de 1971, alentado por los resultados de *C*, el novelista reanuda un proyecto de finales de 1967 basado en un sueño tenido cuando aún trabajaba con *F*³¹. El sueño original se convertirá ahora en el del protagonista de *GVC*, Anthony Maloney, un sueño que va a cambiar su vida pues, al despertar, lo descubre enfrente, materializado, un mercado auténtico de artículos y muebles victorianos cuya conservación precisa que los siga “soñando”. Para hacer el suceso más verosímil, Moore regresa a los orígenes de la novela, a Defoe, aportando veracidad a la novela por medio de notas a pie de página. Sin embargo, si no desconcertante, sí resulta al menos insólita, quizá por adaptar de Yeats la idea del poeta como soñador. Poseído por un poder mágico, el protagonista refleja los sentimientos del escritor hacia California y su pesimismo sobre el destino del artista y su arte en Norteamérica. Si antes había retratado su entorno social – su propia colección victoriana – aderezado con

³⁰ Es esta situación paradójica de la cultura contemporánea – ese poder político cuasi-religioso, creado o destruido por las imágenes – lo que se convierte en punto focal de *C* (y luego de *GVC*). Si la idea de examinar la iglesia post-vaticano II le había intrigado ya desde hace tiempo, con el abad de *C* iniciará una serie de protagonistas sacerdotes con los que explorar los matices de la fe y la duda religiosa. Pero aunque el abad es caracterizado como un hombre hábil e ingenioso, las ironías que encierra su carácter le sitúan más cerca del mundo de individuos desplazados y aislados de Beckett que de la comunidad tradicional irlandesa recreada, por ejemplo, en *The Aran Islands* (Synge, 1907).

³¹ El sueño tiene lugar en Carmel-by-the-Sea, entre San Francisco y Malibu y se inspira, según Moore (1993: 53), en la narración borgiana. A principios de 1970 y con el sueño como base, se plantea dos versiones solapadas que fructifican en *GVC*, primero, y luego en *CH* (1983). Al borrador provisional, lo denomina *Le Musée Imaginaire*, expresión relativa a una teoría conceptual del arte del novelista e historiador André Malraux, y que Moore recoge en sus notas sobre un artículo de Maurice Blanchot:

Le Musée Imaginaire symbolizes first of all this fact: that we know all the art forms of all civilizations that developed themselves to art... We know that all of ancient art was different from what it seems to us to have been. The bleached statues deceive us, but if we restore their painted surfaces, it is then that they appear false to us (and they *are* false for this restoration denies the power and truth of time which has effaced the colours)... Furthermore the very means of our knowledge transform almost at will that which they help us to know. Through reproduction, art works lose their proportions... Fictive arts? But art, it would seem, is this very fiction. Art is religion, says Hegel... The disappearance of prayer resulted in the appearance of monuments and art works, made of painting an art available to our eyes (Tener & Steele, 1987, 31.24.1.).

alusiones a un mundo personal de fantasía, ahora presentará el tratamiento que los medios de comunicación, los académicos y el mercado americano dan a esa fantasía. Así, *GVC* constituye una alegoría del artista en los Estados Unidos y, en un sentido más íntimo, una presentación directa de cómo el propio novelista podía vender o perder su alma. En esta metáfora del artista, la imposibilidad de un retorno resulta una idea clave, lo cual ya se evalúa en *AL* al explorar el precio del éxito, y ahora en *GVC* cuando Maloney advierte que ya nadie lo reconoce, ni siquiera sus allegados. De hecho, todas las recreaciones de Moore sobre el paso del anonimato a la celebridad son alegorías de su propia preocupación sobre la pérdida de integridad.

En septiembre de 1973, se convierte en profesor adjunto de escritura creativa en la universidad de Los Angeles (UCLA), y un año después es nombrado profesor regente, lo cual le aporta unos ingresos estables y la experiencia del contacto con los jóvenes. Moore también muestra preocupación por las presiones del periodismo, los críticos y los profesores – quienes pueden determinar qué libros o autores actuales han de considerarse clásicos – y en general, le disgusta la sistematización de la crítica literaria y el discurso académico. El invierno de 1974-75 resulta ser otro período de considerable ansiedad, pues al revés crítico y comercial de *F* y a los malos augurios para *GVC* se suma la amenaza de expropiación de su casa en Malibu³². Todo ello le provoca un rebrote de sus úlceras y acrecienta el recelo por su reputación – del que en realidad nunca se libraría a partir de *JH* –, lo que acaso explica que en su siguiente novela escriba tres borradores y se plantee usar un seudónimo. No obstante, la confianza con que

³² El estado de California había decidido expropiar esta pequeña comunidad aislada junto al acantilado y, en 1976, los Moore son los últimos vecinos en resistir hasta que al final les permiten quedarse. Coincidiendo con esta contrariedad, el novelista vende sus apuntes personales a la Universidad de Calgary, materiales y anotaciones que revisan sus pensamientos y actitudes y que, mediante una organización metódica, demuestran un interés considerable por analizar su propia evolución.

comienza *The Doctor's Wife* (1976) sugiere que ésta se impone por sí misma en su imaginación.

DW será un retrato de una mujer que, en muchos sentidos, recuerda a *JH* y luego a *MD*. Aunque todos son retratos que ahondan en la magia de la inspiración creativa, Moore también quiere señalar el gran poder de otras experiencias más frecuentes. En particular, ahora, parece explorar la importancia del amor y la sexualidad en las mutaciones e impulsos de su propia vida³³. Sheila Redden tiene un apasionado *affair* con un joven americano mientras espera en Francia a su marido doctor. Tras su relación adúltera, no sigue los pasos de su amante hacia América ni tampoco regresa a Belfast, sino que decide rehacer su vida en París y luego en Londres, decisión que le costará su aislamiento total y la confrontación con sus propias dudas existenciales. Moore se muestra compasivo con los esfuerzos de Sheila por asumir la responsabilidad de sus actos y justifica el final abierto de la novela:

The character of Sheila Redden at the end of the book has completely cut all ties with her former life and may never be heard of again; but at least she has faced up to her existential dilemma. And there is the possibility that something else could happen in her life... I like to leave books with open ends, as they are in life... part of the strength of a novel is to leave the character in a position where people can discuss them as they might a real person (de Santana, 1977: 6).

Tras su publicación, recibe el James Tait Black Prize en Inglaterra, y, en Canadá, el Governor General's Prize, lo que levanta cierta controversia en la

³³ Si en su *Commonplace Book* de finales de los años 50 (Tener & Steele, 1987, 31.6.1) ya aparecen unas notas para una futura novela – que aluden a principios de 1948, a su decisión repentina de dejar atrás su pasado y emigrar – ahora *DW* parece recordar su propio *affair* amoroso con Margaret Swanson.

prensa de Toronto³⁴ en 1976. Después visita Irlanda, donde la televisión prepara un documental sobre el retorno del escritor. De vuelta en California, la revista *People* elabora otro reportaje de la familia Moore, demostrando así que este período supone su mayor aproximación al estatus de celebridad. Si en Estados Unidos *DW* sólo obtiene una ligera alabanza, fuera de allí será un éxito crítico inmediato hasta el punto que, años después, Anthony Burgess la incluirá en su listado de las noventa y nueve mejores novelas en inglés desde 1939. Asimismo va a ser un gran éxito de ventas que, a juzgar por la prensa en Canadá, reporta a su autor cerca de 500.000 dólares, cifra que el interesado desmiente como exagerada. En cualquier caso, esta novela le hace rico pero también confirma su percepción de nunca poder escribir un bestseller por tener una perspectiva demasiado trágica para los gustos populares. Por otro lado, 1976 es también un año importante en su vida personal porque, tras una lucha prolongada con el cáncer, la muerte de su ex-mujer va a permitirle una nueva relación con su hijo.

Cuando aparece *DW*, ya está trabajando en *The Mangan Inheritance* (1979), un nuevo proyecto con una ruptura matrimonial como punto de partida y con el marido abandonado como eje central de la narración³⁵. Comienza siendo una novela costumbrista sobre un canadiense en Nueva York, el cual, tras el abandono de su esposa, descubre un posible parentesco con el poeta irlandés James Clarence Mangan por lo que, al quedarse viudo, decide viajar a Irlanda y desentrañar sus orígenes *in situ*. Si Nueva York le resulta un mundo irreal en el que, como otros protagonistas anteriores, se esfuerza por aprehender un grado aceptable de estabilidad personal, la búsqueda de sus ancestros va a

³⁴ Algunos sectores críticos manifiestan que Brian Moore no debiera considerarse un novelista canadiense, controversia que marca públicamente el declive de su estatus en el país. En las décadas siguientes, su obra se ve desplazada por una nueva generación de novelistas y críticos que lideran el discurso nacional en los años 70. Sus novelas se seguirán publicando en Canadá, recibiendo una atención generosa, pero como figura literaria en el panorama canadiense, su estatura comienza a disminuir (Sampson, 1998: 230).

³⁵ Pese a esta inversión, es evidente la conexión autobiográfica a su propia situación en 1960 y 1961, un joven y audaz novelista en el umbral de la fama que hace frente a la separación de su primer matrimonio y a los cambios que le siguen.

revelarle el lado oscuro del país, con lo que el relato adquiere un tinte gótico. Moore nos muestra una historia de miseria, incesto y colapso mental que satiriza la egocentricidad y candidez de este norteamericano y desmitifica la imagen romántica de su tierra natal.

El verano de 1977 sufre un grave ataque de úlceras que lo lleva al quirófano y, tras su aparente recuperación, en abril de 1978 se somete a una nueva intervención y a un largo período de convalecencia en el que la escritura será su distracción. Así, el otoño siguiente completa *MI* – que confirmará la mayor fidelidad de su público británico – e intenta cumplir sin éxito su viejo interés de dramaturgo con una adaptación de *Catholics* y otra obra original, *The Closing Ritual*³⁶ (1978). Asimismo, prepara un documental para la serie *Writers and Places* de la BBC en el que va a escoger, entre sus territorios emocionales favoritos, Connemara, en la costa oeste irlandesa. Este documental, titulado “A View Across the Water”, nos presenta la trayectoria de un autor que, pese a sus urgencias por abandonar Irlanda en los años 40, rara vez se separa de ella en su obra. En realidad, ésta continúa reflejando su sensibilidad irlandesa y un vínculo al lugar que reproduce su propia división entre arraigo y extrañeza, lo que parece reflejar el propio Moore cuando escribe una reseña crítica sobre John McGahern:

For those writers born and brought up within its shores, Ireland is a harsh literary jailer. It is a terrain whose power to capture and dominate the imagination makes its writers forever prisoner – forcing them, no matter how far they wander in search of escape, to return again and again in their work to the small island which remains their true world... none more so than the great exiles, Joyce and Beckett, whose fictions constantly resod the native

³⁶ Ni la primera repite el éxito conseguido por su versión televisiva ni la segunda logra plasmar sus intenciones. En realidad, *The Closing Ritual* es una manifestación de algunas de sus preocupaciones recurrentes – las paradojas de la creación literaria, el porvenir de su obra y la muerte – una comedia negra de dos actos, reminiscente de *Waiting for Godot* (1952) y, en cierto sentido, de *À la recherche du temps perdu* (1913-27).

turf. John McGahern, one of the finest talents of his generation, is to my mind a perfect exemplar. Sure-footed, elegiac, graceful when he moves in the confines of the land of his birth, his people speaking in accents of truth as they do in this splendid collection of stories. But with non-Irish characters his touch is less sure... The leap across the water has not yet been accomplished (Moore, 1980: 2-G).

Sus dos siguientes novelas van a explorar algunos aspectos extraños de la frágil identidad humana, visiones y condiciones médicas paranormales inclusive. Estos proyectos son prolongaciones de *MI*, pero constituyen una fase de transición en su obra, de los años 70 a los 80. Desde 1978, tras *The Temptation of Eileen Hughes* (1981), hasta 1982, cuando completa *Cold Heaven*, Moore entra en un período de evaluación de sus principales tendencias, en particular, de la década anterior. Tras treinta años escribiendo novelas de desarrollo psicológico, se produce un cambio en los diálogos y la descripción que intensifica el momento narrativo y genera un suspense nuevo – lo que significará menos cuidado con la caracterización de sus personajes, en favor de una trama más fluida –. La tensión y urgencia que siempre había caracterizado su trabajo – como si estuviera redimiendo su fracaso – ahora va a tomar nuevas formas literarias, lo que denomina *thrillers* psicológicos³⁷.

TEH nos presenta a la atractiva Eileen Hughes, quien deja por primera vez la ciudad de Lismore para acompañar a Londres a sus acaudalados jefes, los McAuley. En estas vacaciones, la amistad entre Bernard McAuley y Eileen parece ir demasiado lejos, pasando de la tentación de Bernard a una desesperación extrema, casi suicida, donde la joven, en su inocencia, casi no logra reaccionar a tiempo. Como tema moral se plantea la pérdida de lo cotidiano mediante un

³⁷ Más que en la tradición americana de *thrillers* y novela de detectives, Moore reconoce la influencia de algunos escritores ingleses que adaptan las convenciones flaubertianas y victorianas al género del suspense para crear el estilo cinematográfico propio del siglo XX. En particular, Graham Greene se convierte en una renovada fuente de inspiración, especialmente sus habilidades técnicas y su capacidad para fijar escenarios.

proceso desestabilizador que, como es frecuente en Moore, está representado por los viajes y el desplazamiento. De este modo, presenciamos una nueva contraposición de dos mundos – el Ulster, aquí caracterizado por los conflictos y la abundancia, y un mundo exterior más libre – con la que el escritor exiliado continúa ponderando los cambios de su propia sensibilidad irlandesa. El suspense creado resulta enigmático pues no proviene de los remordimientos de *MD* ni de las alucinaciones de *F*, sino del interés que causa la integridad psicológica de los protagonistas.

CH, por su parte, va a ser el *thriller* metafísico que culmine sus dos novelas anteriores y ratifique su habilidad para captar a las gentes y lugares más allá de Irlanda, especialmente en Norteamérica. La narración comienza en la Costa Azul con un médico arrollado por una lancha motora que lo deja aparentemente muerto (un accidente que el propio Moore había sufrido durante su composición de *JH*). Este misterioso estado de coma recuerda a su esposa, la protagonista Marie Davenport, un suceso sobrenatural presenciado un año antes en los acantilados de Carmel (California), lo que parece alejarla de un *affair* adúltero y centra su atención en el progreso de su marido. Marie vincula su supervivencia a la confesión del milagro de Carmel a las autoridades religiosas y siente que – por resistirse a los designios divinos – ha perdido su libertad e integridad y que ya no puede confiar en ningún presupuesto racional. Todo ello la precipita a un laberinto psicológico del que lucha por liberarse a lo largo del relato, y que genera la tensión y el suspense del *thriller*. Al margen de nuestras creencias, lo milagroso despierta interés, lo que para Moore justifica su presentación de la comunidad mística de María Inmaculada a través de la mente delirante de la protagonista.

La publicación de *CH* obtiene valoraciones de distinto signo y el autor aprovecha las entrevistas para explicar su actitud hacia la religión y, más significativamente, su propia evolución hacia la narrativa y hacia su público. Ese año regresa a Canadá invitado por la universidad de Toronto, donde expone sus

ideas sobre la escritura profesional: “You can’t teach people to write, but you can teach them that writing is rewriting” (McCormack, 1980: 110). Habla también del compromiso y la soledad del escritor, así como de la gran ansiedad que rodea la recepción crítica y editorial de cada nueva entrega. Aunque esta imagen desmitificada del novelista parece revelar cierto temor por su declive profesional, lo cierto es que estos meses en Toronto marcan el inicio de una renovación en su creatividad reorientada hacia ficciones históricas y, a tenor de su compromiso, indirectamente políticas³⁸. En esta línea, prepara un guión de *The Blood of Others*³⁹ (Beauvoir, 1944), a la que Moore añade el drama y la intriga de un *thriller* político, de modo que va a sentirse satisfecho de los siete meses empleados en la adaptación.

En 1983, todavía en Toronto, comienza a forjar su siguiente trabajo, un intento del escritor sexagenario por renovar su inspiración creativa mediante una novela histórica que aparecerá con el título de *Black Robe* (1985), nombre con que los aborígenes canadienses apodan a los jesuitas evangelistas del siglo XVII⁴⁰. El relato asume la forma narrativa de un viaje, el del padre Laforgue, quien desde el

³⁸ Esta reorientación va a deberse al sentimiento de haber agotado su material autobiográfico – no sólo el material psicológico y social de las relaciones humanas, sino incluso los temas estéticos y filosóficos asociados al carácter del artista. Asimismo, su agotamiento puede derivarse de la sensación de estar viviendo de prestado. Poco a poco, va perdiendo más peso y su fragilidad física es ya incuestionable. La severidad y duración de sus recaídas intensifican sus pensamientos de mortalidad y le obligan a comprometerse cada vez más con su salud mediante sesiones diarias de ejercicios físicos. Como narrador de relatos, escribe sus novelas históricas no para explicar o simplificar los sucesos, sino para provocar una reflexión. Así, sus últimas novelas van a ser el trabajo de un fabulador orgulloso de su capacidad para seleccionar metáforas y reducir – con una descripción precisa que aporta significado universal a su obra – la narrativa a sus elementos esenciales.

³⁹ Historia de amor emplazada en París entre 1936 y 1941, en la que Simone de Beauvoir estudia la transformación del compromiso personal y político de un grupo de jóvenes con la entrada de la guerra.

⁴⁰ Como el propio Moore indica en una nota introductoria a la novela, la idea original surge de unos ensayos en que Greene analiza *The Jesuits in North America* (Francis Parkman). A través de Parkman, Moore descubre que su fuente principal es *Relations*, un libro que recoge las cartas voluminosas que los propios jesuitas enviaban a sus superiores en Francia. Estos informes y diversos trabajos antropológicos acerca del comportamiento indio – incluida la visita a varios emplazamientos y museos de los pueblos indígenas – le permiten tomar consciencia de la tragedia ocurrida cuando las creencias indias en un mundo de tinieblas y sueños entran en colisión con los predicamentos jesuitas sobre la Cristiandad y el paraíso tras la muerte terrenal.

Quebec lidera una expedición que remonta el río Ottawa, atravesando el territorio de los peligrosos Hurones. Acompañado de un discípulo y una familia Algonkin, este comprometido sacerdote va a conocer los límites de sus creencias y de su resistencia frente al clima y paisaje del Canadá, de modo que los bosques se convierten en metáfora del misterio de la psique individual ante las condiciones extremas y ante su interpretación sobrenatural. Aunque en principio las simpatías de Moore están con los nativos, cuya forma de vida y cultura peligran por los europeos, su respeto por Laforgue crece a medida que avanza la composición, hasta el punto de que, más que el tema histórico y multicultural, el autor se interesa por la erosión en la fe del jesuita y por su trágica abnegación. En todo caso, la novela presenta un retrato neutro y verosímil de ambos jesuitas y nativos, reflejando abiertamente la hostilidad y desesperación que sus respectivas creencias inspiraban en el rival. De hecho, esta dramática yuxtaposición puede interpretarse como una alegoría del inmovilismo entre católicos y protestantes en Irlanda del Norte⁴¹.

El verano y otoño de 1985 un equipo televisivo acompaña al autor en su viaje anual a Europa, con el fin de elaborar – para la National Film Board – el monográfico *The Lonely Passion of Brian Moore*, donde el narrador presenta al novelista como alguien “at home everywhere, and nowhere... But the one place he is truly at home is at his typewriter”⁴². Ese mismo verano comienza un guión para *BR* que tardará cinco años en ver la luz en forma de película, y en 1986 obtiene el Royal Society of Literature Award y es seleccionado, por segunda vez, para el

⁴¹ En 1980, la fundación de la compañía teatral Field Day, creada para la producción en Derry de *Translations* (Brian Friel, 1980), había marcado un paso hacia una implicación más activa en el discurso político y cultural en el Ulster, dando a Friel una reputación internacional. Probablemente Moore absorbe la visión de éste mientras reflexiona sobre las tragedias personales y culturales de Nueva Francia y del Ulster, por lo que el dilema central de *Translations* – el discurso descalificador de ambos irlandeses nativos y colonizadores ingleses, y las tragedias personales que se derivan de su incomprensión recíproca – bien puede ser un modelo para la confrontación entre nativos y misioneros de *BR*.

⁴² Moore aprovecha la ocasión para recordar sin lamentaciones su decisión de abandonar Irlanda. Explicando que Belfast y sus recuerdos familiares contribuyen a la depresión que experimenta al regresar a su tierra natal, dice estar feliz de regresar a California y seguro de que nunca volverá a escribir sobre Belfast de nuevo. No obstante, *LS* (1990) demostrará que sus orígenes aún siguen cautivando su inspiración creativa.

Booker Prize. Todo ese año lo emplea para elaborar *The Colour of Blood* (1987), un trabajo con muchas similitudes con *BR* pero centrado en el legado de violencia y coacción política que había conocido en Polonia.

Aparte de su propia experiencia, *CB* se apoyará en *Ways of Escape* (Greene, 1980), un análisis del complejo y delicado equilibrio entre Iglesia y Estado en la Varsovia comunista y católica de posguerra. Aunque la acción se emplaza en un escenario identificable con Polonia en muchos detalles – especialmente por el dilema de la Iglesia como soporte de Solidaridad y como mediador entre el estado y las fuerzas soviéticas –, Moore opta por presentar un país imaginario donde el personaje del Cardenal Bem sobrevive a un atentado que pretende acallar su mediación política. Enfrentado al acoso de poderes desconocidos, su fe católica se va a someter a juicio, con lo que el escritor muestra, una vez más, su interés por poner a prueba la fortaleza de convicciones absolutas como el catolicismo tradicional o sus propias creencias marxistas. Al revelar la vida interior del protagonista – el drama oculto de sus dudas éticas y existenciales – Moore crea una fábula de la consciencia, un *thriller* cuyo suspense resulta incluso más tenso que en *CH*.

La creciente atención de Irlanda e Inglaterra hacia Moore quizás culmina en julio de 1987, cuando la Queen's University de Belfast le tributa un Doctorado Honorífico del que el escritor se sentirá particularmente satisfecho. Le consideran “a modern master of the art of fiction, one who has brought great distinction to his native city of Belfast and enriched all our sensibilities through the imaginative generosity of his creative vision” (Cronin, 1988: 11). El éxito de *CB*⁴³ va a convertirla en un modelo para sus fábulas políticas de los años 90. Decepcionado con su propia ideología política y con el negro futuro de Irlanda, intenta reorientar

⁴³ Aunque la crítica de nuevo está dividida, *CB* es seleccionada para el Booker Prize. No lo gana pero, sin embargo, meses después, es galardonada con otro premio de gran prestigio, el Book of the Year del Sunday Express, y comparte honores en Irlanda para el Hughes Prize for Fiction.

su compromiso por buscar mayor claridad en torno a su persona y su época. Ya no se centrará en material autobiográfico, pero su trabajo continúa siendo una especie de exorcismo personal y una proyección de su singular visión sobre temas tan recurrentes como el ejercicio de la conciencia en circunstancias históricas comprometedoras.

Siguiendo esta trayectoria iniciada con *CB*, su siguiente novela va a convertirse en su mayor aproximación al manifiesto político, salvo quizás “Bloody Ulster” (véase nota 29, pág. 98). *Lies of Silence* (1990) surge de un incidente ocurrido mientras visita Belfast por razón del doctorado, cuando una amenaza de bomba en el hotel le recuerda cómo los ciudadanos a menudo son meros instrumentos en las estrategias de intimidación de grupos paramilitares que imponen su ley y silencian a sus detractores. Estas son las mentiras silenciosas que denuncia ahora, junto a otras que – desde los distintos ámbitos políticos – sustentan el enfrentamiento sectario y ocultan las grandes injusticias del Ulster. En este caso, unos miembros del IRA asaltan el hogar de una pareja a la que retienen toda una noche, utilizando su automóvil como coche-bomba, para sabotear la convención mantenida en un hotel de Belfast. Así, los protagonistas, los rehenes Michael y Moira Dillon, van a someterse al dilema moral de callar y arriesgar la vida de muchos inocentes, o informar a las autoridades poniendo en peligro la suya propia. Este dilema compromete al novelista directamente al exponer el coste moral, político y humano de la intolerancia en su ciudad natal⁴⁴. Si al principio Michael parece el personaje central, su crisis – acentuada por sus planes de separación – va a implicar también a Moira, quien pasa de ser una mujer indefensa a mostrar más coraje que su esposo. De este modo, al reaccionar diferente ante la situación y ante su propia conciencia, comparten por igual el peso del relato y al final, asaltados por la duda, ambos son víctima de sus circunstancias.

⁴⁴ Su denuncia queda subrayada con la recriminación de Moira a sus captores – “You’re not fighting for anybody’s freedom... The only thing you’re doing is making people hate each other worse than ever” (*LS*, 1992: 61-62) – comentario que bien puede aludir a la teatralidad del heroísmo perpetrado por los medios de comunicación en su presentación del IRA como *freedom fighters*.

LS va a obtener, sobre todo en Irlanda, el recibimiento temido por su implicación política: conforme a su propia ideología, unos críticos van a repudiarla por su mensaje abiertamente crítico hacia la situación del Ulster, mientras que otros, más distantes de la vida irlandesa, apreciarán en ella la maestría del autor como escritor de *thrillers*. En todo caso, está a punto de ser nominada para el Booker Prize y, en Gran Bretaña, vende más que ningún otro de sus trabajos. Al reconocimiento literario se añade ahora la notoriedad que le aportan sus novelas llevadas al cine. El verano de 1987, tras treinta años de intentos fallidos, se había filmado por fin *JH* en una versión que traiciona – por cambiar el escenario de Belfast por Dublín y transformar un desenlace sombrío en otro más esperanzador – la inspiración más íntima del autor. En 1990 se va a rodar *BR*, otro proyecto también cancelado y ahora dirigido por Bruce Beresford según el guión del propio Moore, quien queda conforme con los resultados pese a la modesta acogida de la película. Otro tanto le ocurrirá a *CH*, la cual, tras varios años de adaptación, se estrenará sin pena ni gloria en 1992.

Las visitas al rodaje de *BR* suponían un recuerdo nostálgico al sistema fluvial que había frecuentado 40 años antes como corresponsal de la *Gazette*. Su emplazamiento en el Quebec profundo, en una comunidad católica de marcadas tendencias separatistas, le suscita la idea de un personaje local que abandona el país para ser misionero y que va a ser el narrador protagonista de *No Other Life* (1993), novela que forja durante el siguiente año y medio. Las memorias de un religioso jubilado revisando su vida se combinan con el relato sobre Ganae – una isla imaginaria con fuertes asociaciones políticas y geográficas con Haití⁴⁵ – para

⁴⁵ Aunque algunos aspectos del trabajo sugieren a un autor anciano, *NOL* es también una sorprendente reversión a sus comienzos literarios, a 1953, cuando acompañado de su primera esposa conoció el esnobismo racial y la pobreza del país, ambos auspiciados por la corrupción y el cinismo de los intereses norteamericanos. El padre Aristide, sacerdote radical que ocupa la presidencia de Haití en 1991, despierta la imaginación de Moore, quien sin embargo no pretende competir con los historiadores y los informes de prensa que cubren las noticias en torno a su figura. De hecho, para mitigar las posibles analogías, no visita la isla ni tampoco se documenta demasiado.

recrear la imagen paradójica del político sacerdote. Así, aunque a Moore siempre le han intrigado la pragmática ecuménica y las figuras carismáticas del siglo XX – desde Mussolini, Franco y Hitler a de Valera en Irlanda y Trudeau en Canadá –, va a ser ahora cuando por primera vez explore la idea de un líder mesiánico conmovido y entregado a la ayuda de los pobres.

El relato gira en torno al padre Cantave, un líder indígena dotado de una sorprendente facilidad retórica para arrastrar a las masas y conocido popularmente como “Jeannot”, quien al llegar al poder se verá forzado a traicionar sus promesas. Mientras tanto, el padre Paul Michel observa a su protegido espiritual y recuerda la sentencia de Diderot, repetida durante la presidencia de Jeannot: “Between fanaticism and barbarism there’s only one step” (*NOL*, 1997: 150). Depuesto el cura revolucionario, la narración se torna melancólica, pues el narrador, además de biógrafo de Jeannot, se convierte en su propio autobiógrafo, tan afligido por separar a Jeannot de su pueblo como por su propia erosión religiosa⁴⁶. De ahí que la visita a su madre agonizante en Canadá, tras muchos años ausente, le despierte tantas dudas. Es natural, antes que nada las memorias del padre Michel constituyen una versión alegórica de la propia evolución de Moore, de su agnosticismo creciente y de sus inquietudes generales en esta última etapa de retiro en California.

En 1993, publica *NOL* en Londres, con tres nominaciones al Booker Prize y expectativas prometedoras, para a continuación emplearse en lo que va a ser *The Statement* (1995), su novela final en esta secuencia de *thrillers* políticos. Motivado por su creciente aprecio por los poemas proféticos de Yeats – los cuales plasman la virulencia de la guerra civil irlandesa y anticipan y asocian la violencia del siglo XX a los abusos de ciertos movimientos y dirigentes políticos – y por su incesante curiosidad por la intimidación y el colaboracionismo, Moore investigará ahora el

⁴⁶ Parece como si la confusión política, teológica y moral a la que llega estuviera ya anunciada en la sentencia de Borges que Moore traduce en el epígrafe de *NOL*: “God moves the player, he, in turn, the piece. But what god beyond God begins the round of dust and time and dream and agonies?”.

papel de la Iglesia Católica en el sur francés. Siguiendo de cerca el caso Paul Touvier – detenido en 1989 y acusado en 1994, tras décadas de sofisterías legales, políticas y teológicas, por crímenes contra la Humanidad – y la actuación del juez progresista Levi, quien trata de superar las trabas burocráticas para clarificar la conspiración⁴⁷, *ST* permitirá al autor revelar la reconciliación de posguerra como un proceso que no es ni neutral ni desinteresado, así como su propia perplejidad ante la impunidad de que disfrutaban estos delitos.

Con la aparición de *ST* en octubre de 1995, Moore vuelve a Belfast, visitando una vez más los espacios de su recuerdo. Incapaces de sortear el castigo, los personajes de esta última etapa, vuelven a desplegar unos sentimientos de culpa y fracaso supuestamente ya exorcizados por el autor, confirmando así que la tensión y el temor se han convertido de nuevo en las constantes de su obra. Es así que en 1997, y ya con 76 años, Brian Moore va a presentar su última novela, *The Magician's Wife*, una recapitulación sorprendente de muchas de sus preocupaciones donde, aparte del colonialismo del siglo XIX como componente histórico, incorpora un manifiesto personal sobre la dudosa suerte de tener talento y sobre las supuestas ventajas de pasar la vida entera cultivándolo.

Una vez más tenemos una historia de desplazamientos, mundos contrapuestos y desarraigo, cuyo soporte son los viajes del mago Henri Lambert y su esposa Emmeline, primero a la corte francesa en calidad de huéspedes del Emperador, y poco después a Argel y al desierto del Sahara. Artista triunfante y seductor, Henri es un marido egocéntrico y ausente, lo que hace que la pareja vaya distanciándose a medida que Emmeline – auténtico centro de la narración – descubre su cínica connivencia con los falsos rituales de la corte y con la

⁴⁷ Moore visita Francia durante el sumario y estudia los informes de las comisiones investigadoras, pero su novela no busca tanto esclarecer lo sucedido a Touvier tras su detención como ver cómo el catolicismo en Provenza y sus hermandades de clausura – cuyos clérigos perdonan al régimen de Vichy y a la Alemania nazi por su oposición al comunismo y al modernismo – facilitaron su encubrimiento en el seno de la sociedad francesa.

política imperial en el Norte de África. Mientras Henri se emplea por la gloria de Francia y por la suya propia, Emmeline se cuestiona sus convicciones provincianas para refugiarse en un limbo emocional representado por el desierto. De este modo, su exilio no sólo obedece al desplazamiento geográfico y al contraste racial y religioso con los musulmanes de Argelia, sino también a su propia alienación frente a la cultura francesa y sus excesivos protocolos sociales.

MW combina los rasgos típicos de un *thriller* con el atractivo de la ilusión y la magia de la verdad, sin eludir – como era previsible – la inquietud constante del autor en torno a la política y la conciencia. Pero aunque este trabajo final le reporte aclamaciones generalizadas y una última ratificación de su talla artística, ya poco va a importar.

Dos años después, a principios de 1999, fallece como consecuencia de una fibrosis pulmonar súbita, una muerte que, discreta como su vida, pone punto final a una dilatada carrera literaria y periodística. Son casi 50 años de dedicación, 20 novelas y numerosos artículos, *thrillers* y adaptaciones que, en su conjunto, más que ningún trabajo particular, constituirán el legado de Moore a la posteridad. Si los sentimientos de extrañeza hacia su madre patria le habían llevado a identificarse con su primer personaje literario y su pasión solitaria, y si esta soledad se convierte en un tema recurrente durante toda su vida, la enajenación y aislamiento del escritor – incluso de los seres más cercanos – definen, pese al éxito logrado, su condición permanente. Quizá ésta explique que el novelista nunca se adscribiera a ninguna identidad nacional de modo definitivo, pero aun así resulta irónico que su pérdida vaya a ser reclamada tanto por las necrologías de Irlanda como por todas las moradas de su exilio en Gran Bretaña, Canadá y Estados Unidos.

Puede que a veces se sintiera asociado a Proust y a Beckett pero, más que un modernista o posmodernista de vanguardia, Moore demuestra ser un novelista de estilo victoriano y – como tratará de argumentar esta tesis – circunscripción postcolonial, un novelista que responde angustiado al extrañamiento moral y espiritual del siglo XX, apoyando sus sentimientos de soledad y alienación en la imagen ideal de completa integridad que atribuye a sus padres. Su militancia política, al principio sin fisuras, pronto se ve asaltada por las dudas, lo que le hace desconfiar de la historia y de los políticos en una actitud que recuerda la propuesta de mestizaje e hibridismo de Gibbons (1996: 171-2). De este modo, logra conciliar su legado victoriano en un discurso libre de los sesgos revisionistas y nacionalistas que lo atribulan – en un discurso, podríamos llamar, de auténtica identidad irlandesa.

Si como mantiene Ramraj (1996: 217) el vínculo con la madre patria es inversamente proporcional a la asimilación o adaptación del escritor a su nuevo hogar, entonces, considerando los fuertes lazos con Irlanda que muestra la obra de Moore, podemos concluir que – en su fuero interno – su identificación con Norteamérica apenas supera una relación superficial. Así lo muestran estas páginas, presentando al exilio como la base preferida del escritor para comparar tradición y modernidad, desde el contraste entre sus sucesivos estadios migratorios y su sempiterna inquietud por Irlanda. Porque cuando abandona el Ulster, Moore ya conoce una sensación de exilio interior que llevará consigo como el caracol arrastra su casa, formando su más preciado equipaje.

3. CONTEXTUALIZACIÓN DEL EXILIO IRLANDÉS

3.1. La diáspora irlandesa: precedentes sociológicos

The past one hundred and fifty years have witnessed the greatest mass migration of human beings in world history. By the late twentieth century, however, in most western nations this process has come to an end. In Ireland alone does emigration persist with a nineteenth-century intensity. In Ireland alone, in 1988, probably uniquely among the nations of the earth, did the number leaving the state... come close to the annual number being born... Certainly for all our assertions of patriotic love of country, we have repeatedly proven that, given free access to any country with a standard of living higher than our own, we will readily relocate (Ryan, 1990: 45).

La diáspora irlandesa constituye un fenómeno sociológico de enorme complejidad – con dimensiones comparables a otros como el legado del imperio español, las culturas de origen e influencia francesa, o las dispersiones de las diversas culturas orientales –, una manifestación colectiva intrincada y a menudo insondable y dolorosa. Más que cualquier otra nación europea, la Irlanda de los siglos XIX y XX se caracteriza por su emigración, pues la posibilidad de emigrar está tan arraigada en su tejido social que para la mayoría de los jóvenes la permanencia en Irlanda ha sido un asunto de elección consciente. Por eso las palabras de Liam Ryan no hacen sino confirmar las de David Fitzpatrick: “growing in Ireland meant preparing oneself to leave it” (1984: 30).

Aunque el exilio, en sentido explícito, parece referirse a los casos forzosos, no puede desvincularse de otras situaciones diferentes ya que como experiencia humana abarca las sensaciones personales y subjetivas del individuo. De ahí que incluyamos un estudio más general sobre la emigración y la diáspora irlandesa, la cual – dada su documentación rica en anécdotas emotivas – se percibe a menudo como una tragedia y como un éxodo involuntario, de modo que los irlandeses emigrados son descritos como exiliados. Según D. H. Akenson (1996: 10-11), este

punto de vista es condescendiente con la generación emigrante, a quien considera libre en su elección de emigrar, pero inconscientemente injusta con los países receptores, por considerarlos un grupo de Elbas donde nadie se asienta por iniciativa propia. Puede objetarse que la decisión nunca es del todo libre puesto que los individuos, bien sea quedándose o abandonando el lugar, siempre reaccionan contra los obstáculos que rodean sus vidas. Pero, en todo caso, la historia irlandesa apenas contiene desplazamientos forzados estrictos, siendo las principales excepciones los envíos a Australia de criminales comunes y nacionalistas políticos¹.

Discrepancias aparte, la emigración resulta para los sucesivos gobiernos irlandeses del siglo XX un síntoma de los defectos nacionales, y como tal, un asunto espinoso que se refleja en las actitudes políticas de las clases sociales y ortodoxias dominantes, en particular las nacionalistas. A mediados del XIX por ejemplo, los maltusianistas intentaron desdramatizar su impacto, proponiendo ayudas estatales selectivas y considerándola una respuesta inevitable a los procesos de modernización rural, un fenómeno lógico y positivo que mejoraba las condiciones de vida de los emigrantes. Sin embargo, los nacionalistas irlandeses pronto descartarían tales estrategias de naturalización y saneamiento. La escuela marxista, por su parte, reconoció a los pobres del campo como los actores principales del escenario político al contribuir con su emigración a la formación de clase y al desarrollo industrial de finales del siglo XIX y principios del XX². De hecho, Karl Marx consideraba que la emigración forzosa de Irlanda se debió al

¹ Dado que este apartado es una contextualización al fenómeno sociológico de la emigración irlandesa, *The Irish Diaspora* (Akenson, 1996) se constituye como fuente principal de información y eje troncal en torno al que construimos nuestra exposición. Así pues, los datos que se ofrecen – salvo que se indique de otro modo – proceden de este manual, que también aporta la mayoría de las tablas y estadísticas que ofrece el apéndice B. Akenson centra su estudio en los años 1815-1920, intervalo temporal de mayor emigración que comienza al final de las Guerras Napoleónicas (1815) y concluye con la Partición de 1920.

² Frente a estos campesinos emigrados, dicha corriente atribuye a las comunidades de pequeños granjeros y campesinos, a través de sus vínculos con la pequeña burguesía, un efecto debilitador sobre la política de la clase obrera y sobre los movimientos radicales para la reforma agraria (MacLaughlin, 1997: 11).

sistema de arrendamiento de tierras y a las mejoras técnicas en su explotación (1971: 67).

Desde la perspectiva de la economía de mercado, esta emigración no se debió tanto a factores locales – el deficiente gobierno inglés o las mejoras del transporte y las redes de comunicación – como a fuerzas estructurales más amplias, fuerzas nacionales e internacionales que interceptaron y separaron a los jóvenes de su entorno familiar para abastecer de mano de obra a la economía mundial³. Además, aparte de contribuir desde finales del siglo XIX a habitar los nuevos espacios de la economía global, el éxodo exterior también transforma los espacios ya habitados de Irlanda, reduciendo su diversidad social y regional a un espacio central de ricos cultivos agrícolas rodeado por un cinturón de pequeñas granjas y comunidades rurales en declive.

Por otro lado, se desconocen sus dimensiones exactas. Mientras que en el siglo XIX los irlandeses se dirigían mayoritariamente a Norteamérica, Gran Bretaña va a convertirse en su principal destino tras la Primera Guerra Mundial⁴. Irlanda era uno de los países más pobres de Europa, situado junto al país más rico del mundo a mediados del siglo XIX, lo que sin duda ayuda a explicar que en conjunto, desde comienzos del siglo XIX hasta la actualidad, sólo Estados Unidos haya superado a Gran Bretaña en número de inmigrantes irlandeses⁵. Este destino

³ A veces, desde la diáspora, todavía se aprecian en Irlanda muchas características propias del Tercer Mundo pero – como indica la perspectiva postcolonial – su interpretación no puede deparar conclusiones que ignoren las singularidades del caso irlandés (Murphy, 1999: 155). Es cierto que, como Centroamérica y otras muchas regiones, Irlanda ha provisto con mano de obra abundante y barata a las zonas nucleares de la economía mundial, y que las familias irlandesas funcionan como verdaderas instituciones multinacionales, ya que sólo su núcleo permanece en la isla. Sin embargo esta imagen dista mucho de un pasado colonial tercermundista y más aún de la realidad actual – un país modernizado y con su lugar en la Europa del siglo XXI.

⁴ En los años 1946-51, más del 80 % de los emigrantes irlandeses elegían Gran Bretaña, de modo que en 1951 vivían allí más emigrantes irlandeses de primera generación que en cualquier otro lugar, incluido EE.UU. (Akenson, 1996: 149).

⁵ Paradójicamente, a pesar de esta realidad, la información sociológica sobre este grupo es la más escasa e imprecisa de todos los países de la diáspora, lo que se comprende hasta la Partición (1920) por considerarse un flujo interno dentro del mismo territorio y porque Gran Bretaña, como cultura, no

resultaba único dentro de la diáspora, por el fácil cambio de planes entre regresar, quedarse o trasladarse a otro territorio. De este modo, como sugiere Liam Ryan, “The ability to delude oneself that emigration was temporary has been one of the persistent features of Irish migration to Britain among all social classes” (1990: 58).

En el estudio de la diáspora y su terminología, tal vez sea el concepto de *Irish* el más difícil de acotar. Éste abarca a ambos, católicos y protestantes, a los del norte y a los del sur, a los descendientes de los invasores normandos, a los colonos escoceses, a los invasores celtas anteriores, a los irlandeses anglófonos así como a los hablantes gaélicos. Por tanto, Irlanda era, y aún hoy es, un sistema político y social complejo, cuyas diferencias sectarias no pueden ignorarse puesto que definen su sistema social y porque a menudo se mantienen en los territorios de diáspora. De ahí que la única definición aceptable de emigrante irlandés ha de incluir a todas aquellas personas nativas irlandesas o con residencia permanente en Irlanda antes de partir para otras tierras.

Un matiz terminológico importante es la distinción entre la generación migratoria y el grupo étnico conjunto. Con frecuencia los emigrantes son aludidos como los nativos irlandeses o, dentro de su nuevo contexto geográfico, como la primera generación. Sin embargo, el grupo étnico irlandés es un fenómeno multigeneracional que, además de a la generación emigrante, incluye a sus descendientes directos y a las siguientes generaciones. En la actualidad hay más de setenta millones de personas que dicen tener origen irlandés, la mayoría de tercera o cuarta generación y residentes en la diáspora (Akenson, 1996: 15). Lógicamente, estos individuos tienen una identidad múltiple, son australianos, canadienses,

ha sido consciente hasta los años 90 de su condición multicultural, por lo que no se prestaba atención a las etnias menores, y menos aún a la vecina irlandesa. Por otro lado, la emigración al Reino Unido supuso una fuente de vergüenza nacional para los sucesivos gobiernos del Estado Libre Irlandés, y luego para los de la República.

estadounidenses, etc. en cuanto a fidelidad a un estado, y católicos, protestantes, anglicanos, presbiterianos o agnósticos en cuanto a su identidad religiosa. Pero ser de algún modo *Irish* resulta importante para ellos, aunque sea secundario para la mayoría.

Otra cuestión primordial es la comprensión correcta de la Hambruna (The Famine⁶, 1845-49) como eje sobre el que organizar el debate de la historia social irlandesa. Aunque no inevitable, sí resulta un suceso imprevisto, causado por un hongo devastador que arruina las cosechas de patata. Tampoco es un hecho exclusivo irlandés⁷, pero por su virulencia contribuye a acelerar la predisposición irlandesa a abandonar la tierra natal. La Hambruna no debe considerarse la causa culpable de la emigración irlandesa, ya iniciada bastante antes y muy alta en los años 30, ni achacarse al exceso de población (argumento maltusiano) o a ninguna conspiración británica para eliminar a la nación irlandesa, mito aún vivo en la cultura popular, especialmente entre los emigrados.

La población irlandesa fue creciendo hasta aproximarse a los ocho millones y medio en los años de la Hambruna, momento en que experimenta la enorme caída que inicia un receso demográfico sin parangón en toda Europa durante más de un siglo. Tras la Hambruna, Irlanda queda profundamente regionalizada, con la población más envejecida de las islas británicas, y como en otras sociedades europeas con un número de mujeres superior al de hombres. Medio siglo después de la Hambruna, el número de granjeros varones, antes el grupo mayor en la

⁶ Se conoce por la Hambruna la catástrofe que asoló a Irlanda desde 1845 a 1849. La causa fue una plaga del hongo 'Phytophthora Infestans' que destruyó la cosecha de patatas durante cinco inviernos consecutivos. Las consecuencias fueron dramáticas para el país (...) Las cifras del censo de población son bastante elocuentes: en 1841 se habían censado 8.177.744 habitantes, que diez años más tarde descendieron a 6.554.074. No se puede calcular con exactitud el número de víctimas por hambre, aunque se calcula alrededor de un millón, a lo que hay que unir el factor de la emigración, que fue intensísima. La Hambruna ha dejado una profunda huella en la memoria colectiva irlandesa (Cf. Hurlley *et al.*, 1996: 103-4).

⁷ La Gran Hambruna China, por ejemplo, acabó en 1877-78 con entre nueve y trece millones de vidas, y la Bengalí con diez millones (Ó' Grada, 1989: 76).

sociedad activa, había descendido a casi a la mitad. En una nación de predominio agrícola, una reducción tan severa de la clase trabajadora rural equivalía a una revolución social, o en palabras de David Fitzpatrick (1980), un *class collapse*, lo que en agricultura supuso el paso de la labranza al pastoreo.

En realidad, dicha revolución respondía a un conjunto de cambios iniciados antes de la Hambruna – y que ésta confirmó y aceleró – los cuales remodelarían la estructura familiar irlandesa. Hasta 1845, el modelo familiar dominante en toda Europa occidental era nuclear, con el padre, la madre, y los hijos solteros como bloques integrantes. Las parejas solían casarse en torno a los veinticinco años para formar familias numerosas. Durante este período de profunda crisis (1845-49) Irlanda experimentó un cambio en su estructura familiar que, a pesar de la modernización de los sistemas comerciales y culturales, se tornó aún más troncal, al imponerse el modelo del mayorazgo o *Familism*⁸. Este sistema evitaba la división de las granjas al asignar los principales intereses económicos de la familia al primogénito o, en todo caso, a un solo heredero. Así, las posibles opciones individuales se limitaron, quedando como la más ventajosa el matrimonio rural, que pasó a denominarse *match*⁹. Quienes no lo conseguían, con frecuencia abandonaban la casa paterna e incluso la isla.

⁸ Familismo. Término empleado por los antropólogos C. M. Arensberg y S. T. Kimball, en su estudio de la estructura social en el medio rural irlandés durante la década de los treinta, para describir las prácticas llevadas a cabo por el campesinado con el fin de evitar la fragmentación de la propiedad familiar. Dichas prácticas, organizadas en torno al núcleo familiar, estaban destinadas a regular la tenencia y traspaso de la tierra mediante un riguroso sistema de selección del hijo heredero (que no era necesariamente el primogénito), una cuidada planificación del matrimonio (al que por regla general sólo tenía acceso el hijo escogido como heredero) y del momento en que el enlace debía llevarse a cabo (cuando se producía el relevo y el padre permitía al heredero tomar posesión de la propiedad). La implantación de esta economía rural, plenamente suscrita por la Iglesia Católica, llevaría a muchos hijos a emigrar o a profesar en religión, al tiempo que obligaba al celibato a un altísimo porcentaje de la población rural... (Hurtley *et al.*, 1996: 102).

⁹ En castellano equivale al matrimonio concertado y, curiosamente, también tenemos la expresión “un buen partido”. El granjero propietario elegía a uno de sus hijos para seguir al frente de la granja tras su jubilación y pactaba con otro granjero un *match* por el que el elegido se casaba con una hija del segundo, quien a su vez debía aportar una dote para ayudar a los demás hermanos del varón a abandonar la granja y buscar suerte en otra parte.

La edad matrimonial se elevó a los 35 años para los hombres, muy por encima de las medias europeas, y el país se convirtió en líder en soltería. La ausencia de un sector industrial (salvo en el Ulster) y la alta natalidad fomentaron la emigración hasta el punto que, de toda Europa, sólo Irlanda sufrió un descenso de población dramático entre mediados del siglo XIX y mediados del XX¹⁰. En ese contexto, gracias a su abundante emigración, los irlandeses estuvieron entre los primeros en controlar su crecimiento, escogiendo casi siempre colonias británicas para sus asentamientos. A pesar de su situación económica, a menudo más precaria que la de otros pueblos, tuvieron la ventaja de la lengua, acaso su mejor posesión en la diáspora. Ésta, junto a las prácticas comerciales y muchos de los valores culturales de la civilización dominante, ya se habían impuesto en la isla¹¹. Además, antes de la Hambruna, habían centrado sus esfuerzos en la educación primaria, por lo cual gozaban de una posición aventajada frente a la Europa del siglo XIX y principios del XX.

Un aspecto central de la estructura social irlandesa es el hecho de que el credo y el sectarismo constituían los ejes sobre los que giraban buena parte de sus prácticas culturales y sociales. Dado que las instituciones religiosas mantienen su importancia en la diáspora, la religión conforma una fuente ineludible para su estudio, el cual, si pretende ser riguroso, ha de acatar varias claves fundamentales: no puede excluir a los protestantes ni dentro de éstos identificar a los *Anglo-Irish* y los *Ulster-Scots*¹²; tampoco debe confundir a los norirlandeses – todos los

¹⁰ Este cambio de modelo familiar asociado a la Hambruna puede verse como parte de un fenómeno occidental general, a menudo conocido como la transición demográfica. Se sustituye una sociedad con alta natalidad y mortalidad por otra con ambas tasas más bajas, cuyo resultado demográfico representa a la mayoría de países vecinos pero con unas variaciones específicas de clase, geografía y cultura local.

¹¹ Aunque no haya acuerdo sobre cuándo tuvo lugar este desplazamiento lingüístico, parece que en torno al 1800 el gaélico ya era minoritario. En cualquier caso, los jóvenes, más partidarios del inglés, constituían el mayor grupo emigrante sin apenas no anglófonos entre sus filas.

¹² Anglo-irlandeses, término que, en sentido histórico, alude a la burguesía terrateniente de origen inglés y religión anglicana, que dominó Irlanda desde mediados del siglo XVIII hasta principios del XX. Conformaron una elite – que, pese a su liberalismo, se abstuvo por norma general de mezclarse – y el grupo protestante mayoritario y más disperso en la isla.

emigrantes del norte – con los presbiterianos (en realidad, el mayor grupo religioso del Ulster lo conformaban los católicos con un amplio margen, y el número de anglicanos se aproximaba al de presbiterianos).

En Irlanda, los católicos estaban marginados económicamente pese a ser el grupo mayoritario y tener una clase media significativa. En el siglo XVIII, habían sufrido el impacto del *penal code*¹³ que durante gran parte del siglo les impidió acceder a la mayoría de las profesiones y puestos oficiales, y que para 1775 había reducido sus posesiones de tierra al 5% del total nacional. En estas circunstancias, los católicos predominaron como primera generación emigrante pero con un 10 % de anglo-irlandeses y otro tanto de norirlandeses presbiterianos. Así pues, antes de la Partición, los protestantes conformaron ya una parte significativa del conjunto, al menos en una proporción semejante a su número en la sociedad (entre un quinto y un cuarto del total). Estas estadísticas se mantuvieron constantes a lo largo del tiempo, al menos hasta 1911, por lo que todo el grupo étnico multigeneracional conservó en su nueva patria unas proporciones aproximadas a las de la generación emigrante.

Sin embargo, la Partición vino a trastocar estos patrones. Los católicos del norte sufrieron una fuerte discriminación estatal, sobre todo en términos económicos y políticos, pues la nueva jurisdicción del Ulster practicó contra ellos

Norirlandeses de origen escocés, religión presbiteriana y afiliación política pro-británica, normalmente de extracción social inferior a los anglo-irlandeses. En el Ulster, constituyen el segundo grupo religioso en cuanto al número de adeptos, después de los católicos. Su elevada presencia se debe a la llegada masiva de colonos a Irlanda del Norte en el siglo XVII como parte del proceso de colonización.

¹³ Código o leyes penales. Nombre con el que se denomina la severa legislación anticatólica introducida en las islas británicas en 1695 y que, dado el predominio católico en Irlanda, tuvo un gran impacto en este país, al socavar la posición social y económica de la población nativa y así concluir el proceso de colonización de la isla. Desde finales del siglo XVII hasta los años de 1790, los irlandeses vivieron sometidos al código penal, lo que entre otras cosas provocó un número significativo de conversiones al protestantismo. Hoy en día resulta un asunto olvidado, porque ninguna de las partes se interesa por recordarlo: el abuso de poder en el período penal es motivo de vergüenza para los historiadores protestantes, igual que las conversiones para los cronistas católicos (Hurtley *et al.*, 1996: 257).

otra discriminación sistemática que, aunque no tan severa como en el siglo XVIII, perduró hasta los años 70. En el sur, al ser el nuevo gobierno pro-católico, se redujeron pronto sus desventajas. Sin embargo, y ya que el nuevo estado irlandés preservó los derechos de propiedad privada, las prerrogativas protestantes se redujeron pero no desaparecieron. Éstos, por su parte, se enfrentaron en el sur no sólo a una cultura mayoritaria y extraña, además el sistema político les excluía del poder. Esto explica por qué a partir de 1920 los católicos del Ulster emigraron en proporción superior a los protestantes, mientras que en el sur, la población protestante – casi todos anglicanos – disminuyó drásticamente. La razón principal de tales comportamientos se encuentra en su condición de grupos minoritarios: en ambos casos las minorías sufrieron el desprecio de las mayorías. 1922 marca no sólo el año de la independencia de veintiséis condados del sur, sino también el fin de un período muy tenso que se ilustra por dos grupos de sucesos violentos:

Por un lado, los llamados *Belfast Pogroms*¹⁴ de 1920-22, un largo y desagradable período de revuelta, intimidación y enfrentamiento en los que la parte más débil, los católicos, sufrió las peores consecuencias. Por otro lado, el sur vivió una campaña paralela contra los protestantes. Frente al episodio del norte, éste fue un asunto mayormente rural, y al margen de las directrices del movimiento nacionalista (hasta el punto de que los líderes republicanos, en especial Michael Collins, trataron sin éxito de impedirlo). Como resultado de la intimidación anti-protestante, miles de protestantes vieron que no tenían ningún futuro aceptable en la república católica y abandonaron el país¹⁵. Éste, y no los *Troubles* de Belfast en 1920-22 (ni tampoco los de 1968-72), representa el mayor movimiento de población en todo el siglo XX en la historia irlandesa.

¹⁴ Matanzas (o pogromos) realizadas con la connivencia o el desentendimiento de las autoridades.

¹⁵ De los 327.000 protestantes que vivían en el Estado libre irlandés en 1911, sólo permanecían 221.000 en 1926 (Akenson, 1996: 52).

Otra consideración importante deriva de la relación entre los irlandeses y el imperio. A pesar de que la mayoría nacionalista mantiene una imagen democrática, rebelde y antiimperialista de los irlandeses, éstos han sido uno de los mayores apoyos al imperio británico y a la *Commonwealth*. Ronald Robinson (1972) señala una teoría de colaboración, por la que entre la metrópolis y ciertas colonias se establece un mecanismo colaborador que permite explicar cómo unos pocos europeos pudieron controlar a tantos indígenas y tan extensos territorios. Entre los colaboradores, Robinson destaca a los colonos blancos como colaboradores ideales. Dentro de este grupo potencial, el pueblo irlandés encaja perfectamente, dada su gran tradición emigrante a todos los dominios británicos. Durante el siglo XVIII y primera mitad del XIX, Irlanda experimentó dos procesos cruciales para el establecimiento del control territorial del imperio británico: alrededor de 1859, en toda Irlanda, incluso en las zonas más deprimidas, la economía de subsistencia había cedido ante la mercantil y la cultura gaélica ante la británica. Además, parece probable que buena parte de la población, aparte de los protestantes leales, consideraran al imperio de manera positiva.

En todo caso, hubo cuatro tipos básicos de cooperación. En primer lugar, los irlandeses colaboraron con un alto número de administradores coloniales, en especial en Sudáfrica y en la India¹⁶. Un segundo tipo de asistencia la prestaron los religiosos, pues, al margen de sus motivaciones evangelistas, su acción también ayudó eficazmente al imperio. Tras 1815, la colonización occidental de otras civilizaciones nuevas supuso la mayor expansión de la Cristiandad, pues el imperio le ofreció una oportunidad sin precedentes. La iglesia católica irlandesa estuvo muy activa, imponiéndose desde 1860 como representante católico en todo su territorio. En la práctica, estos clérigos tenían dos cometidos: primero, atender a los emigrantes irlandeses y a sus descendientes, fortaleciendo así su cohesión y moral;

¹⁶ Por ejemplo en Sudáfrica, alcanzaban un tercio del total de gobernadores, jueces y burócratas de nivel medio. La India probablemente suponga el caso más revelador, donde el servicio civil indio llegó a integrar hasta un 24 % de irlandeses, muchos graduados, por lo que los ingleses restringieron su entrada durante los últimos años del período victoriano (Cook, 1987).

segundo, intentar convertir a los indígenas y sustituir sus sistemas culturales ancestrales por los suyos propios, ayudando así a la expansión británica. Los protestantes, por su parte, tampoco tuvieron un papel menos relevante dentro de la Iglesia de Inglaterra. Los *Ulster-Scots*, aunque mayoritariamente presbiterianos en Irlanda, adoptaron una enorme variedad de creencias religiosas, destacando la metodista y la baptista (Akenson, 1996: 273).

En tercer lugar, la ubicuidad y abundancia de soldados irlandeses en los ejércitos ingleses son bien conocidas, hasta el 40 % del total en 1830, y más de 140.000 durante la Primera Guerra Mundial, de los que unos 65.000 eran católicos. (Ibid. 143, 144). Se trasladaban, trabajaban y, en los momentos difíciles se alistaban, permaneciendo luego en las colonias o regresando a Irlanda. Estos voluntarios eran mayoritariamente católicos jóvenes e ingleses de origen católico-irlandés. No obstante, este apoyo militar al imperio británico no ha sido agradable para los nacionalistas irlandeses, por lo que se ha intentado ignorar el hecho contraponiendo distintos argumentos. Como que estos jóvenes no tenían motivos imperiales, que muchos sólo pretendían ganar experiencia para algún día utilizar su formación militar para liberar a Irlanda. O que, pese a esa colaboración, otros jóvenes irlandeses lucharon en contra, neutralizando así a los primeros.

Rebatir estas cuestiones nos conduce de nuevo a la controversia historiográfica entre nacionalistas y revisionistas vista en el apartado postcolonial. Éstos últimos, basándose en las estadísticas, aducen que en cualquier momento del siglo XIX o principios del XX, el número de soldados irlandeses aliados superaba cientos de veces a los adversarios; que sugerir que los jóvenes irlandeses no eran imperialistas porque tenían otros motivos – sobre todo su falta de empleo alternativo dada su escasa formación profesional y su consecuente posición marginada – equivale a confundir causa con efecto; y que, al margen de sus motivos de alistamiento, ése resultó el efecto real, servir a los intereses imperiales en todo su territorio.

Por último, junto al apoyo militar, el mayor favor de Irlanda al imperio británico lo brindaron su gran número de pobladores, puesto que el éxito de los asentamientos anglófonos dependía de la usurpación y confiscación legalizada de tierras ajenas y del desplazamiento de las poblaciones indígenas por parte de los nuevos colonos. Para los revisionistas, los irlandeses participaron con energía, eficacia y entusiasmo en todos estos procesos y tuvieron su recompensa. Los nacionalistas, sin embargo, no pueden dar por válida esta afirmación: si Irlanda como población blanca asistió en la expansión victoriana, fueron los protestantes quienes asumieron el mayor peso y responsabilidad (Véase, por ejemplo, la nota 20 de la pág. 54).

No obstante, esto no menoscaba el modelo conjunto de su diáspora como parte integral de las corrientes migratorias del imperialismo europeo, aunque muchos apoyaran y ayudaran a financiar la independencia de Irlanda. Sus valores antiimperialistas en casa, perdieron importancia al emigrar, apoyando implícita o explícitamente a los dos mayores imperios de los siglos XIX y XX, el británico y el americano. De hecho, la propia existencia de la diáspora irlandesa dependió de dicho apoyo. Por tanto, en vez de defender la resistencia al imperialismo como la respuesta irlandesa natural, debe aceptarse que hubo gran variedad de respuestas y que una de éstas fue su participación incondicional. Como explica Scott B. Cook:

Of the various Irish responses, the one most common, contrary to what most of the historical literature has stressed, was that of support: a broad category encompassing conscious and active collaboration as well as acquiescence in laws, values, and social structures that were partly shaped by British hegemony (1987: 507).

Aun así, resulta difícil calcular la verdadera contribución de los irlandeses al imperio. El postcolonialismo nos ha mostrado que la

historiografía, para ser justa, debe encontrar una postura intermedia, no ampararse en los mitos, pero tampoco olvidar las injusticias cometidas con el pueblo de Irlanda. En el imperio, esta claro, los católicos aportaron su potencial humano, aunque lo hicieran por pura necesidad, y éste tuvo una función primordialmente instrumental. Ahora bien, si ellos deben aprender a reconocer esto, igualmente, los británicos no deben servirse de sus colaboradores para trivializar sus propias responsabilidades, primeras y fundamentales.

Por otro lado, Estados Unidos fue emergiendo desde su independencia (1776) como otro imperio que progresivamente iría desbancando al británico. Esta nueva potencia será más sutil, pues basará su poder exterior en su hegemonía comercial y tecnológica más que en la conquista de territorios. En el caso de Latinoamérica, por ejemplo, dicha hegemonía resultó muy eficaz, al adueñarse de la mayor parte de la riqueza sin necesidad de un servicio administrativo colonial. Con el paso del tiempo, su sistema económico liberal irá imponiéndose en las economías de casi todo el mundo, arrinconando con una política inflexible de bloqueo a aquellos estados que se resisten¹⁷.

Dada la presencia irlandesa en el nuevo imperio y, sobre todo, dado el destino elegido por Brian Moore y sus personajes exiliados, parece justificado detener nuestra atención en las características que definen la diáspora en Norteamérica. Los estudios existentes presentan un grupo multigeneracional sorprendentemente variado y pluricultural e incluyen a toda Norteamérica, lo cual

¹⁷ Ya que el capitalismo ultraliberal ha hecho del mundo un mercado global, dominado por los intereses de los países ricos, encabezados por Estados Unidos, quizás los movimientos actuales de anti-globalización, algún día puedan encontrar una intersección con el postcolonialismo, como corriente crítica que propone una lectura reparadora de los efectos coloniales y neocoloniales, porque, considerando su propuesta moderada, acaso pueda ofrecerse como guía en el terreno socioeconómico para hallar una respuesta sostenible, que se aleje del abismo consumista.

sólo se justifica por la naturaleza de la frontera entre Estados Unidos y Canadá hasta mediados del XX, que era bastante permeable a pesar de sus diferencias ideológicas (Era común que las familias irlandesas se asentaran a ambos lados de la frontera, por ejemplo una parte en Seattle y otra en Vancouver). El acceso más barato era vía Canadá, por lo que los registros estadounidenses de inmigración debieron subestimar su número real. De ahí que no se disponga de ninguna historia rigurosa de los irlandeses en Estados Unidos, porque sus registros resultan demasiado excluyentes¹⁸.

Frente a los emigrantes prototipo – jóvenes, con número y edades similares para ambos sexos y con predominio de no cualificados y católicos (70-80 %) – Norteamérica refleja grandes anomalías respecto a las divisiones religiosas, ya que tiene una mayoría protestante¹⁹, rasgo tan sólo compartido con Sudáfrica. En Canadá, tanto el grupo étnico como el número de inmigrantes han sido de mayoría protestante al menos desde 1815 – aparte del Reino Unido, éste fue su destino preferido hasta la Gran Hambruna. Además Canadá – fundada por oponentes a los principios de la Revolución Americana y muy leales a la Corona – era y sigue siendo el segundo país más irlandés de la diáspora después de Australia, el primero si excluyéramos al Québec y, en todo caso, mucho más que Estados Unidos. De hecho, las dos jurisdicciones políticas más irlandesas fuera de Irlanda,

¹⁸ El oscuro período entre las guerras napoleónicas y el censo de 1850 constituye una etapa crucial para entender y corregir las subestimaciones. Todavía en 1870, sólo un quinto del grupo étnico multigeneracional eran censados como irlandeses, pues las autoridades estadounidenses sólo registraban como tales a los irlandeses nativos. Sin embargo entraron muchos irlandeses nacidos ya lejos de Irlanda, sobre todo canadienses, de los que quedaron sin registrar más de un séptimo del flujo fronterizo y, antes de 1845, tal vez un cuarto del total (Akenson, 1996: 225-28).

¹⁹ Daniel O’Connell, el gran liberador y una de las personas más populares de la historia irlandesa moderna, tuvo la astucia de entender que, para que sus tesis triunfaran, debía unir nacionalismo irlandés, identidad cultural irlandesa y catolicismo. Esta identidad nacionalista tal vez explique las frecuentes omisiones o subestimaciones de la representación protestante – baptistas, metodistas, anglicanos, presbiterianos, etc. – en el conjunto. Por otro lado, y debido a la falta de datos demográficos precisos que definan el perfil irlandés étnico y religioso de todos, los historiadores han estudiado los sub-grupos más asequibles – los católicos de las grandes ciudades –, confundiendo la parte con el todo.

corresponden a Ontario y New Brunswick, dos de las cuatro provincias originales del territorio canadiense.

Un caso aparte son los Estados Unidos, donde la anomalía resulta doble: primero por su mayoría protestante²⁰, y segundo porque el número de inmigrantes ha sido sin embargo mayoritariamente católico. Para comprender esto, hay que considerar las frecuentes conversiones durante el período colonial, y la variable debida al momento de llegada y a la distinción entre primera generación y grupo étnico multigeneracional: así, aunque en términos absolutos los católicos han excedido a los protestantes en su entrada a los Estados Unidos, los protestantes probablemente superaron en número a los católicos antes de la Hambruna, lo que supone un factor multiplicador si consideramos las sucesivas generaciones.

Esta intensa conversión encuentra respuesta en la discriminación sistemática contra los católicos, así como en el *status* precario de la iglesia católica hasta la Hambruna, cuando sólo era una organización estructural, inexistente en muchas zonas del Oeste²¹. En Irlanda, las conversiones se veían frenadas por los amigos y la familia, pero una vez en América, crecía la tentación de abandonar el viejo credo. La mayoría de las colonias tenían instrumentos casi tan severos como el código penal irlandés, lo que para muchos suponía un alto coste social. Las condiciones discriminatorias se debilitaron tras la Hambruna²², permitiendo un

²⁰ Los estadounidenses protestantes de origen irlandés tuvieron tres procedencias principales: 1º, norirlandeses de origen escocés, el 60% en el período colonial (hasta 1776) y una décima parte a partir de las guerras napoleónicas (1815); 2º, anglo-irlandeses, el 7 % en la era colonial y alrededor del 10 % después; y 3º, los católicos conversos, la mayoría antes de la Hambruna, sobre todo en la era semi-penal de la Norteamérica colonial, y cuyo número probablemente igualó al de protestantes anglo-irlandeses (Akenson, 1996: 250)

²¹ En muchos territorios, sobre todo en los fronterizos, los católicos debían acudir a las instituciones protestantes para las bodas, entierros y bautizos, etc. Además, dado el predominio abrumador de los protestantes en la población de las colonias americanas, se aceleró el número de matrimonios mixtos.

²² En 1707, por ejemplo, la misa pública estaba prohibida en Pennsylvania y la oración pública en la colonia de Nueva York no se permitió hasta 1780. En la época de la Independencia de EE.UU. (4 de julio de 1776) ninguna de las trece colonias garantizaba a los católicos derechos civiles y políticos plenos e igualitarios; de hecho, hasta finales del siglo XIX, algunos estados aún no lo hacen. La

buen ministerio de la iglesia católica entre sus fieles. Además, como a partir de 1845 los destinos eran mucho más urbanos, se redujo el potencial de matrimonios mixtos²³, sobre todo porque las mujeres emigraban en números similares, facilitando así la formación familiar dentro del grupo y frenando el número de conversiones. Podemos concluir, por tanto, que EE.UU. resultó hasta finales del siglo XIX el país anglófono más racista y discriminatorio contra los católicos, a diferencia de Canadá que, aun lejos de la perfección, fue mucho menos duro en su tratamiento a inmigrantes y minorías. Ya en 1774, los católicos tenían plenos derechos civiles bajo el decreto del Quebec.

Esa discriminación en Estados Unidos se pudo superar porque los irlandeses católicos estaban experimentando una movilidad socioeconómica intergeneracional que, con la excepción de Nueva Inglaterra donde el ascenso quedó bloqueado, permitió un progreso creciente generalizado. Para 1900, ya casi alcanzaban el nivel de bienestar medio; en los años 20, lo superaban y continuaban ascendiendo en tres índices importantes de éxito ocupacional (asistencia a la educación y graduación, ocupaciones profesionales, y trabajos de oficina). En los sesenta ya eran un grupo privilegiado²⁴. En líneas generales, los irlandeses protestantes se dirigieron sobre todo al sur, descendiendo su bienestar socioeconómico por debajo de la media y de

mayoría de las leyes penales americanas desaparecieron tras el establecimiento de la constitución federal, pero muchas tuvieron vigor hasta bien entrado el siglo XIX.

²³ Este fenómeno conforma otra incógnita difícil de analizar, en parte por su carácter incómodo para ambos grupos. La presentación de los cónyuges en sociedad y ante la familiar dejada atrás, solía constituir una experiencia dolorosa, en particular cuando los emigrantes se casaban fuera de su comunidad religiosa. Tradicionalmente, ambos grupos repudiaban los matrimonios mixtos, situación que se mantuvo en la diáspora.

²⁴ Un estudio del *Survey Research Center* de la Universidad de Michigan de los años 60 y 70 (Akenson, 1996: 243) revelaba que, después de los judíos, como grupo con mayores ingresos, nivel educativo medio más alto y mejor prestigio ocupacional, los irlandeses católicos estaban por delante de los WASPs (personas de origen británico protestante) salvo en términos de prestigio ocupacional. Resulta curioso que los irlandeses católicos, teniendo mejores ingresos y educación que los británicos protestantes, tuvieran sin embargo menor prestigio laboral. Puede que todavía encontrasen discriminación en el acceso a ciertas ocupaciones que sin ser las mejor remuneradas sí gozaban de reconocimiento social (editores, galeristas, personalidades de los medios de comunicación, profesores e investigadores, artistas, etc.) o puede ocurrir que, de acuerdo a su escala de valores, simplemente ponían más énfasis en las recompensas económicas que en el prestigio social.

sus homólogos católicos en los años 30, mientras que éstos se asentaron más al norte y prosperaron en las ciudades.

Estos cambios parecen desmentir las apreciaciones a veces hechas en torno al catolicismo y al protestantismo como sistemas socioculturales beneficiosos o lesivos para el individuo irlandés. Según éstas, al enfrentarse a la nueva economía de los siglos XIX y XX, los católicos se vieron perjudicados y los protestantes favorecidos. Kerby A. Miller, por ejemplo, defiende la variable de la desventaja gaélico-católica, por la que los campesinos católicos irlandeses tenían una visión dependiente y fatalista de la vida, una fe religiosa inseparable de sus viejas costumbres, con lo cual:

“armed with a world view so shaped, the Irish experienced the socioeconomic changes associated with the modern commercial and industrial revolutions with certain psychological, as well as political and economic, disadvantages” (1985: 8).

Esta hipótesis, sin embargo, carece del rigor necesario para ser aceptable. Aunque se deba reconocer su importancia académica y su tradición histórica, resulta inadmisibles que los irlandeses tuvieran esta ventaja o desventaja inherente como parte de su bagaje cultural. Es innegable que en muchos casos existió una fuerte discriminación, pero ver al catolicismo irlandés como la causa de esa situación equivale a culpar a la víctima por el crimen. Constituye una generalización romántica que – lo mismo que creerse todos católicos y exiliados forzosos – debe superarse porque falsea la realidad. Porque, como se ha expuesto, ya a mediados del siglo XX disfrutaban de una posición aventajada, la cual, de existir dicho perjuicio/prejuicio cultural, sería difícil de explicar sólo con el esfuerzo y el sacrificio personal. Habían logrado establecer un sistema educativo propio e independiente en todos sus asentamientos importantes, tal vez, su principal legado cultural. Así, aunque su destino era desaparecer e integrarse en la

cultura mayoritaria de la que formaban parte, pudieron también preservar su identidad, lo que quizás también ayude a explicar su escasa predisposición al retorno²⁵.

3.2. La universalidad del exilio: manifestaciones en la literatura irlandesa.

To hear in the word “Irish” the shape of a foot in motion is to catch the true note of a culture that is not just marked, but actually defined, by the perpetual motion of the people who bear it. Emigration and Exile, the journeys to and from home, are the very heartbeat of Irish culture. To imagine Ireland is to imagine a journey (O’Toole, 1997: 158).

El capítulo biográfico muestra cómo el exilio conforma un rasgo inherente a la vida del novelista, así como uno de los pilares fundamentales que inspiran su dilatada obra narrativa. Aunque son las propias vivencias personales de Moore las que mejor nutren su imaginación creativa, el exilio constituye en sí uno de los grandes temas recurrentes de la cultura irlandesa. Así lo refleja Fintan O’Toole con una visión personal que mide a la perfección el pulso de este pueblo estigmatizado por su historia errante. No obstante, aparte de ser un motivo central para la tradición literaria del país, resulta también un integrante esencial de toda la literatura universal.

Como concepto y experiencia, el exilio nunca es indefinido, conforma un complejo de reacciones anímicas y sentimientos residuales, cuya intrincada naturaleza se apoya en el rechazo o en el aislamiento. Así, sus manifestaciones culturales reflejan presiones de distinta índole: religiosas, político-sociales, psicológicas, etc. En un sentido metafórico, es como una planta que crece

²⁵ Aunque los estudios sobre esta variante escasean, parece que los irlandeses han tenido menos inclinación al retorno que otros pueblos europeos. Las estimaciones del retorno irlandés desde EE.UU. en la segunda mitad del XIX oscilan entre el 6 y 10 % del número total de emigraciones, lo que contrasta con otros pueblos católicos – el 58 % de los emigrantes italianos, por ejemplo, regresaron a su tierra natal (Akenson, 1996: 13-4).

gradualmente: nos exiliamos del vínculo paterno siguiendo un proceso emocional natural, hemos sido exiliados del Edén, y vamos dejando cosas atrás, a menudo sin regreso posible. Son vivencias personales acumuladas, comunes a toda la humanidad, que nos moldean y rara vez se asocian al exilio.

Si en las religiones ya ocupa una posición prominente²⁶, en mitología y literatura clásica también encontramos numerosos ejemplos adaptados a las distintas situaciones y sensibilidades de cada época: la leyenda egipcia de Osiris e Isis, el caso romano de Ovidio y Séneca, el exilio medieval de Dante, algunas obras renacentistas de Shakespeare, etc. Históricamente sustentaba su fuerza en fuentes míticas y su expresión sólo aludía al abandono forzoso de la patria y a los sentimientos generados con la expulsión. A finales del siglo XVIII, se descubre que la visión racional del mundo no puede satisfacer todas las demandas de la sensibilidad humana, y esto marca el inicio de una nueva concepción por la que la nostalgia y el trasiego pueden generar un sentimiento contradictorio de dolor grato. Aún así, se mantiene la constante de la separación: tanto el Daedalus griego (y su hijo Icarus) como el Dedalus de Joyce deben abandonar su tierra para concluir su transtierro.

Como estado mental, el exilio se convierte en un ingrediente dominante de la era moderna y en un estímulo de la expresión creativa. La forma más virulenta en este período corresponde a la emigración impuesta por cuestiones políticas y religiosas, imposiciones que aún hoy están por erradicarse. Junto a estos tipos de hostigamiento comunitario, la nueva vida del siglo XX hace proliferar las crisis de identidad individual de modo que esta condición no parece una corriente pasajera. De ahí que en la literatura moderna y contemporánea constituya uno de los campos

²⁶ “Some observers see as the primal exile that of the expulsion of Adam and Eve from the Garden, or in its psychological parallel, that of the child wrenched from the womb of utter self-centeredness. The theme and position of exile dominate religion and religious lore – Moses and the flight from Egypt to the Promised Land; Jesus and the exile to martyrdom as the son of God; Muhammed and the Hegira to Mecca; Buddha and Tao on their pilgrimages to vision” (Tucker, 1991: xv).

temáticos principales – no es casualidad que entre los escritores anglófonos más relevantes de la primera mitad del siglo, según Eagleton (1970, 9), sólo D. H. Lawrence sea inglés de nacimiento (Éste, además, vagó sin descanso durante treinta años, buscando un nuevo hogar hasta que por fin se afincó en Nuevo Méjico). Tampoco lo es que una figura como James Joyce, cuya obra presta tanta atención al exilio, se convierta quizás en la mayor influencia narrativa de la época²⁷.

La emigración deja un enorme espacio en blanco para la imaginación, por lo que tiene gran importancia en la génesis de identidad de la comunidad emigrante. Si el tema del exilio como fenómeno sociológico resulta tremendamente complejo – así lo ilustra la diáspora irlandesa – lo es aún más en el ámbito personal y, por tanto, en su proyección cultural literaria. De este modo, si la literatura del siglo XX muestra una serie de preocupaciones en torno al individuo y su relación emocional y existencial con su medio, el escritor exiliado – por su percepción especial – ofrece un material ideal para ilustrar y estudiar dichas inquietudes. Entre ellas destaca sobre todo la búsqueda de identidad, que para el artista significa tomar consciencia del desajuste con su tiempo, lugar e historia o, dicho de otro modo, revisar su pasado y separarlo de su presente. Objetivo nada fácil si consideramos que el abandono físico del hogar supone una ruptura no sólo temporal, sino también espacial.

A este respecto, son interesantes las apreciaciones de Andrew Gurr, quien en *Writers in Exile. The Identity of Home in Modern Literature* analiza las circunstancias y actitudes más representativas y articula sus criterios distinguiendo

²⁷ El legado literario de Joyce va a condicionar la evolución del experimentalismo narrativo del siglo XX, desde el Realismo y el Modernismo hasta su superación con el Postmodernismo. Sus recursos formales – la epifanía o transformación momentánea de lo trivial a través de la trascendencia y la iluminación espiritual; la voz narrativa múltiple; el flujo de la consciencia de los personajes; el *collage* entre realidad, literatura y mitología; la fragmentación narrativa y discursiva, etc. – transforman sus fuentes autobiográficas y su genuina esencia irlandesa en un producto universal (Cf. Hurlley *et al.*, 1996: 168).

entre escritores de la colonia y la metrópolis²⁸. Porque, según él, “colonialism has peopled the world with exiles, whether through the forcible deracinations of the Middle Passage into slavery, or through the subtler forms of colonial provincialism” (1981:27). Para Gurr la búsqueda de identidad impone una separación física o mental de la patria, cuyo vínculo se fortalece en la distancia:

The need for a sense of home as a base, a source of identity even more than a refuge, has grown powerfully in the last century or so. This sense of home is the goal of all the voyages of self-discovery which have become the characteristic shape of modern literature. In varying degrees the normal role for the modern creative writer is to be an exile. He is a lone traveller in the countries of the mind, always threatened by hostile natives. The spread of literacy together with colonial expansion and the growth of that parody of home, the global village, have all helped to put a distance between the metropolis where writers live and the home where they acquired their identity. The pace of social change, with its insistence on the value of originality, makes such exile, the flight from home to the metropolis, almost inevitable in one form or another (1981:13).

Esta coexistencia entre literatura y exilio se explica por la necesidad de alejamiento y circunspección que siente el escritor moderno para definirse y encontrar sentido existencial a su vida y a su obra. Así, como prosigue el crítico, “even such writers as Chekjev and Hardy, confirmed stay-at-homes though their lifestyles made them, bought with their vision of life a massive barrier against their own societies. Deracination has become almost a prerequisite for intellectual distinction”. Al escrutar su mundo formativo desde la perspectiva del exilio, el escritor ha de afrontar el desaliento interior. Éste se traduce en sentimientos de alienación y desarraigo hacia su hogar, los cuales condicionan su psique y sus

²⁸ Aunque tal vez sea categórico en sus valoraciones y no insista lo suficiente en un rasgo del escritor exiliado que el postcolonialismo considera fundamental – su *special insight* (págs. 46-47) –, Gurr ofrece un esquema útil y gráfico para comprender la literatura moderna del exilio.

preferencias temáticas de manera muy especial. De este modo, la búsqueda de identidad, la patria y la sensación de desposeimiento – *search of identity, home and homelessness* – marcan el tono de su obra.

El arte, por su naturaleza, es tanto creación como reconstrucción de materiales ya existentes. Un escritor puede renovar la presentación de sus materiales personales, pero éstos están presentes desde la concepción de la obra. El objeto de estudio del exilio surge con el desequilibrio de la integridad personal, creándose una identidad dual. El exiliado adquiere así dos personalidades y con el transcurso del tiempo, su retorno se hace imposible²⁹. Así, Joyce no regresa a Dublín porque su vuelta habría supuesto la destrucción de sus recuerdos, su inspiración más directa. Su regreso es puramente ficcional y le permite, con la distancia, mantenerse fiel a sí mismo. Otros han elegido o se han visto forzados a aceptar otras fórmulas para mantener vivas sus raíces y su creatividad. I. B. Singer, por ejemplo, fue a Estados Unidos manteniendo su lengua nativa, no el polaco de nacimiento ni el inglés de su tierra adoptiva, sino el yiddish de su pueblo judío.

La lengua es otro factor importante puesto que la sensación de aislamiento se incrementa con la menor comunicación³⁰. Si aprende el idioma local su sensación de exilio se mitiga, y más aún si lo emplea como medio de expresión escrita, en cuyo caso puede pensarse que el escritor ha asimilado su nueva identidad. Muchos se hacen bilingües y eligen aquella más adecuada para cada ocasión. Joyce conocía muchas lenguas pero empleó sólo la suya. Thomas Mann nunca abandonó el alemán, pese a vivir mucho tiempo en EE.UU. Joseph Conrad se decanta por el inglés desde que comienza a publicar, a pesar de su origen ucraniano y de su dominio del francés. Vladimir Nabokov opta por el inglés cuando ya es un escritor

²⁹ La antítesis del emigrado que rechaza su repatriación puede ser aquel que regresa a su tierra y encuentra que ésta ya no tiene el significado de sus sueños e imaginación. Ese retorno resulta tan doloroso como el paso inexorable del tiempo que hace efímero todo lo humano, por lo que a menudo, como pretende ilustrar esta tesis, el recuerdo se prefiere al regreso.

³⁰ En el caso de autores como Brian Moore, que permanecen en su mismo ámbito lingüístico, el cambio se reduce a diferencias más sutiles de sensibilidad y percepción.

distinguido en ruso. Samuel Beckett escribe en inglés y francés durante muchos años. Los ejemplos pueden aclarar la cuestión pero no resolverla:

If a writer retains his native language and learns no other while living in a new land, he is likely to become one kind of exile and remain one kind of foreigner; if he adopts a new language he is likely to become a naturalized citizen of his adopted language-country (Tucker, 1991: xxiii).

El estudio de un autor exiliado pasa por identificar su lugar – es decir, sus vínculos afectivos con su tierra –, lo cual desvela el contexto de su más profunda identidad. Hay una segunda parte en este proceso, el paso de asimilar el exilio, de integrar el pasado en el presente, y descubrir la evolución personal del autor. Su aceptación opera de maneras complejas y variadas: para unos, los puentes de la memoria se convierten en rutas de conocimiento personal; para otros, estos puentes se destruyen, generándose una vida nueva; para otros la transcendencia pierde su poder por la rutina del presente. En suma, hay un punto para algunos escritores en que la memoria rechaza sus peculiares límites locales y exige una aquiescencia de la nueva personalidad, logrando así otro ejemplo de dualidad: una nueva tradición que le ampara al mismo tiempo que le distancia³¹.

Respecto de la sistematización de la literatura de exilio, hay varias clasificaciones posibles. Mary McCarthy (1971: 705-8) hacía una distinción principal entre ‘expatriates’ o exiliados voluntarios, y “exiles”, las víctimas del abandono forzoso. Desde el postcolonialismo y según el vínculo con la tierra natal, Victor Ramraj (1996) aprecia ‘diasporic writing’ – traditionalists, assimilationists

³¹ La experiencia personal de Joyce pasa a ser una metáfora de la distancia necesaria entre un escritor y su material artístico, donde, una vez acabado, no ha de quedar huella de su personalidad:

The personality of the artist, at first a cry or a cadence or a mood and then a fluid and lambent narrative, finally refines itself out of existence, impernalises itself, so to speak (...) The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails (1988: 219).

or integrationists –, ‘immigrant writing’ y ‘exile and expatriate writing’ (véase págs. 49-50). Su aplicación, sin embargo, se complica por la complejidad de la diáspora y las peculiaridades individuales de cada escritor. Quizás pueda destacarse la división de Gurr, que adopta los criterios de McCarthy para determinar los distintos grados de exilio y contraponerlos a una tercera categoría que llama ‘stay-at-home’. Éstos, para Gurr, son principalmente dramaturgos y poetas, frente a los expatriados, poetas de origen metropolitano, y a los exiliados, novelistas de procedencia colonial (1981:18-21). Este modelo, pese a sus simplificaciones, tiene la virtud de permitir englobar, siquiera en sentido general, a todos. Sin embargo, el esquema no siempre se acepta y, de hecho, el propio Moore matiza y se identifica con una nueva variante, el ‘self-exiled writer’. El auto-exiliado

has nothing in common with the writer in exile, who is a writer, exiled against his will, by a state, or by a political situation. And the self-exiled writer is also very different from the expatriate writer, for behind the whole idea of the expatriate writer is the supposition that one day he will return, like those writers of the Lost Generation, to pick up his life again in the land of his birth (...) The self-exiled writer has ruled out the possibility of a permanent return to his native land. Like Eliot (...) or Joyce (...) or Samuel Beckett... (Moore, 1976: 9).

La emigración y el exilio caracterizan a la cultura irlandesa y a sus manifestaciones literarias. Puede que el retorno no se contemple siempre como una posibilidad real, especialmente en el caso de muchos emigrantes prósperos, pero el estado permanente de ansiedad nostálgica supone una forma de terapia. De este modo, la alienación derivada del exilio persiste en la diáspora como un componente retórico cada vez más lejano a la experiencia directa de los emigrantes y a la propia evolución de Irlanda. Igual que las baladas irlandesas, este tropo

literario trae consuelo e imágenes familiares, aportando refuerzo psicológico en un territorio extraño³². Como indica R. F. Foster,

It was sustained by a long native tradition: religious poetry derived from the cult of St Columkille, the folk memory of Cromwellian transplantations, the romance of the Wild Geese. All these associations stressed the inseparability of Irishness and exile, and the links between Anglicization and displacement” (1993: 288).

Asimismo, sus efectos se imponen en la imaginación local desde el mismo momento en que el éxodo cristaliza como pauta demográfica. Dentro del proceso de despedida, al acercarse el momento de partida, crece el peso sutil de lo inmaterial, lo irreal y lo imaginado³³. Estas fuerzas imaginarias resultan emblemáticas para la cultura irlandesa moderna de principios de siglo porque, marcada por la emigración, se esfuerza ya desde el XIX por definirse mediante una continua interpretación de sí misma. En palabras de O’Toole, “this is what a culture defined by emigration does – it writes itself as it reads itself” (1997: 160). Geográficamente, Irlanda es un espacio concreto, predeterminado, que puede concebirse como resultado de su historia y de su esencia e idiosincrasia inmemorial. Demográficamente, sin embargo, conforma una red incoherente de memorias y resentimientos entre la isla y sus territorios de diáspora.

La Irlanda del siglo XIX fue testigo de diversas causas reivindicativas: la emancipación católica, la rescisión de la Unión, la reforma agraria, la recuperación

³² Por otro lado, su sentido de identidad en el extranjero, reforzado por la defensa étnica y una red de organizaciones sociales y políticas, potenciará también la construcción de la ideología nacionalista en casa – como demuestra la historia del movimiento *Fenian*, hermandad fundada en Nueva York en 1856, que en Irlanda toma el nombre de *Irish Republican Brotherhood*, y cuyo objetivo era conseguir por la fuerza el establecimiento de una república en Irlanda (Cf. Hurlley *et al.*, 1996: 106).

³³ Esta experiencia queda acuñada en el folklore y la cultura popular irlandesa en las voces simbólicas *American Wake* (Cf. Hurlley *et al.*, 1996: 5) y *Convey*, definida como “the custom of accompanying an emigrant on the first stage of the journey after the American wake (farewell party)” (Wall, 1995: 46).

del gaélico, etc. La desaparición de la tradición nativa y el difícil acceso al mundo gaélico, sumado a otras razones económicas, casi limitaron la posibilidad de expresión a los miembros de la clase dominante. Esto explica en parte que el origen de la novela irlandesa se encuentre en la tradición anglo-irlandesa, en concreto en la tradición de la *Big House*³⁴ (Cf. Rafroidi, 1975: 11-14). Después, en el siglo XX, las dos guerras mundiales y los acontecimientos nacionales – el Cierre Patronal de 1913, la Insurrección de Pascua de 1916, la Guerra de la Independencia (1919-21) y el episodio de los *Black and Tans*³⁵, la Guerra Civil (1922-23), la Partición en 1920, una gran agitación económica, un primer intento de apertura frente a la censura gracias a la televisión y al Concilio Vaticano, además de los todavía sin resolver conflictos del Ulster – resultan tan influyentes que difícilmente podrían haber pasado inadvertidos en el género narrativo.

La literatura irlandesa moderna parte del intento del *Irish Literary Revival*³⁶ de considerar a Irlanda como una cultura que podía interpretarse a través de un pasado común cuya autoridad se hace un recurso tentador allá donde la historia y la geografía resultan confusas y desplazadas por la emigración. Así, al tomar al lugar en vez de a la gente como referencia, la mentalidad nacionalista pudo imaginar a Irlanda como un monolito cultural de identidad católica y rural³⁷, inalcanzable en la

³⁴ Casa señorial de origen anglo-irlandés. Esta tradición conforma un género literario que se inicia con *Castle Rackrent* (Maria Edgeworth, 1800) y tiene como eje principal a la clase social dominante y a su mansión, girando su relato en torno a la decadencia personal y social de sus habitantes (Hurtley *et al.*, 1996: 26).

³⁵ Tropas auxiliares reclutadas por el gobierno británico para apoyar a las fuerzas regulares en la represión de la actividad revolucionaria en Irlanda. Deben su fama a su brutalidad en sucesos como el *Bloody Sunday* de 1920. (Ibid: 27-8).

³⁶Resurgimiento literario irlandés que tiene lugar a finales del siglo XIX y principios del XX, y que quiso impulsar las cualidades culturales y espirituales que se tomaban como representativas de la identidad nacional. Lo integran autores como Standish O'Grady, Lady Gregory, W. B. Yeats, J.M. Synge, George Moore o Sean O'Casey, quienes buscan sus señas de identidad inspirándose en los mitos y leyendas de la cultura gaélica. El movimiento se mantuvo vivo hasta entrados los años 20, aunque algunos escritores y críticos, como James Joyce y Samuel Beckett, denunciaron sus excesos románticos y nacionalistas y atacaron la versión que ofrecía del pasado y presente de Irlanda (Ibid: 156).

³⁷ La eliminación de la cultura emigrante y la campaña oficial de violencia se conectaban mediante la imagen del abandono. En la iconografía del nacionalismo irlandés, incluso el más inmediato de los

experiencia contemporánea. Pero a su vez supuso una nueva dificultad para incluir la vida urbana y la emigrante³⁸.

W. B. Yeats, uno de sus representantes más distinguidos, no podría haber reconstruido su esencia irlandesa como lo hizo desde fuera, ni tampoco habría alcanzado su visión de una comunidad irlandesa cosmopolita y unida por asociaciones imaginativas³⁹. Frente al amplio conocimiento del uso del exilio en Joyce, “Yeats’s careful manipulation of his permanent status as temporary emigrant has been less considered” (Foster, R.F. 1993: 296-7). Algunos de sus primeros trabajos desvelan ya esta preocupación, como su primer éxito popular, el poema sobre el exilio “The Lake Isle of Innisfree” (1890) o *John Sherman and Dhoya* (1891), que presenta al individuo atrapado entre las raíces provincianas de Irlanda y las tentaciones metropolitanas de Inglaterra.

Daniel Corkery, antiguo miembro del IRA y quizás el ideólogo más coherente del nacionalismo cultural irlandés, encuentra la forma retórica para excluir a la mayoría de los escritores mejor conocidos del momento (Austin Clarke, James Joyce, James Stephens, Seán O’Casey, Liam O’Flaherty, George Moore y Bernard Shaw, entre otros): observando que no viven en Irlanda, defiende que su obra no responde a las demandas del mercado nacional (1931: 4-5). Pero este argumento olvida que, en parte debido a la censura, no hay un mercado nacional, lo

recuerdos de la emigración, el abandono y las ruinas, no era interpretado como imágenes de derrota y desesperación, sino como la resistencia al tiempo y a las sucesivas invasiones, como la continuidad entre el pasado y el presente, y como la fuerza de la civilización gaélica que debía romper su relación con Inglaterra. Samuel Beckett señalará con amargura: “What constitutes the charm of our country, apart, of course from its scant population, and this without the help of the meanest contraceptive, is that all is derelict, with the sole exception of history’s ancient faeces” (Beckett, 1980: 18).

³⁸ “The cultural implications of the export and interchange of people in the modern period have been curiously ignored, or approached on a very narrow canvas indeed. These extend not just to displaced ballad-singing (...) but also to the way that emigration at once defined, reinforced and diluted Irishness in the modern period” (Foster, R.F. 1993: 282).

³⁹ Esto corrobora – pese a su posición como *stay-at-home* (Gurr, 1981: 20) – el enorme influjo del exilio y la distancia en la mente creativa.

que impulsa a los escritores a emigrar y escribir para un público extranjero. En realidad, esta ideología nacionalista actúa con mucha más profundidad que la censura porque no pretende controlar su producción, sino borrarla mediante un marco ideológico que no reconozca su existencia⁴⁰.

Dentro de la literatura irlandesa previa al período contemporáneo, la emigración tiene su efecto más profundo en el teatro, del que podría decirse que ha experimentado dos renacimientos en el siglo XX. El primero, el del teatro Abbey en sus comienzos, elude abordar el tema pero el segundo, el de finales de los años 50 y principios de los 60, se esfuerza en comprenderlo, compromiso que se inicia justo cuando la sociedad irlandesa comienza por fin a aceptar la idea de una vida urbana e industrial. Sus dramaturgos más representativos, Brian Friel y Tom Murphy, crean un producto que no se entiende sin la presencia continua de la partida y el retorno, de la patria y el extranjero⁴¹.

En novela se reproduce una situación similar. Para algunos escritores de la diáspora resulta imposible una narrativa coherente y su trabajo refleja una historia fragmentada. Frente al intento del *Irish Revival* de construir una narrativa basada en Irlanda, sus relatos reflejan exilios variados y una evolución de forma y significado. A menudo se dramatiza el punto de partida – por ejemplo, en *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) – pero no lo que viene después⁴².

⁴⁰ Fintan O'Toole aprecia una gran ironía en esta actitud excluyente:

Not the least of the ironies of this willed obliteration of the vast bulk of Irish literary achievement, on the grounds that it was produced abroad, is that most of the realist tradition in Irish culture is the creation of exiles. The dominance of Romanticism in Irish culture meant that the realist project of Frank O'Connor and Seán O'Faolain, who for the most part stayed in Ireland, was doomed (1997: 166-7).

⁴¹ En *A Whistler in the Dark* (1961), la emigración se convierte, desde la óptica de Murphy, en una exposición implacable de los problemas irlandeses domésticos, no en su solución. Lo mismo se aplica a otra gran obra teatral del período, *Philadelphia, Here I Come!* (1964) donde Friel dramatiza a Irlanda y a América como dos estados mentales opuestos, cautivados respectivamente por la memoria y por el olvido, pero ambos infelices.

⁴² Esto ocurrirá luego con autores como Brian Moore o Edna O'Brien, quienes reflejan su exilio personal más claramente, aunque sea distorsionado: sus novelas a menudo describen a emigrantes

Frente al renacimiento literario destacado en poesía y teatro, la tradición en prosa despegó con George Moore y James Joyce, revitalizándose de nuevo tras el período revolucionario. Motivado por su propia vida y por su percepción de la política y cultura del siglo, Joyce ve al hombre moderno como un eterno peregrino. Su exilio responde a una compulsión personal y a una estrategia de combate en defensa de su integridad y compromisos artísticos con la verdad y con su propia independencia creadora. Determinación que le enfrenta a la iglesia y a las fuerzas políticas nacionalistas, distanciándole de otras personalidades literarias –Yeats, J. M. Synge, John Gogarty, etc. – más implicados con el mito celta y la poesía simbólica.

Su compromiso con el exilio impregna su obra con los temas de traición, parálisis y frustración, preocupaciones que ya obsesionan al joven narrador de *Dubliners* (1909) y que brindan su testimonio y diagnóstico del deterioro moral de Dublín. Los sentimientos de esperanza y decepción que siempre acompañan al autor quedan resumidos en su único drama, *Exiles* (1915). Con *A Portrait* el exilio y la separación se convierten en la condición general del escritor moderno. La alienación cultural se combina con las circunstancias para impulsar a Stephen Dedalus lejos de su tierra natal, allá donde pueda desarrollar su creatividad:

I will no longer serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning (Joyce, 1988: 251).

cuyo abandono acaba en ironía porque el lugar permanece en su memoria, y sus recuerdos, pasivos al principio, pronto se convierten en obsesiones, en esfuerzos inútiles por olvidar.

Ulysses (1922), por otro lado, acentúa el colapso vital de la rutina del siglo XX, donde el heroísmo épico al estilo griego ya no es posible. Tanto el protagonista, Leopoldo Bloom, como Stephen Dedalus, se sienten desplazados en su propia ciudad, exilio interior que representa el manifiesto más definitivo de Joyce sobre la situación del hombre en el mundo moderno. Así, el exilio se convierte en la experiencia fundamental del artista y del hombre.

En conjunto, hay unas fuerzas sociales que imprimen unas pautas o carácter permanente en la literatura irlandesa. La exploración de la identidad personal constituye un tema recurrente en gran parte de la novela irlandesa. Las autobiografías de O'Faolain o Austin Clarke, junto a la obra de Joyce y de otros muchos, revelan con bastante transparencia el peso tenaz de los valores sociales y morales de esta Irlanda católica. Frente a la novela inglesa, en la que el catolicismo tiende a ser poco más que un ingrediente de color local, la irlandesa capta su presencia constante (O'Flaherty, 1975: 75). Es fácil comprender la atmósfera claustrofóbica en la Irlanda de comienzos de siglo, con una posición exacerbada por el deseo de preservar sus atributos nacionales y por el hecho de que éstos chocaban frontalmente con sus contactos con el mundo anglófono. *A Portrait* constituye la recreación literaria más ilustre de esta situación. Como muchos de sus contemporáneos intelectuales, y de la generación siguiente, Joyce rechaza la religión a partir de su juventud, pero su obra queda impregnada, como lo está la misma cultura, de elementos religiosos⁴³. Esta reacción casi visceral contra la opresión católica inicia también una tradición literaria que se prolonga con intensidad variable hasta la Irlanda contemporánea.

Asimismo, la imaginación irlandesa refleja una adición a ciertos espacios y personajes, en particular recurre a la vigorosa figura del padre y la figura valerosa y

⁴³ O'Flaherty explica "Anyone who fails to appreciate the essentially popular nature of Catholicism in Ireland will fail to appreciate also both its enormous effect on Joyce's work, and his rejection to it" (1975: 77).

compasiva de la madre, así como a los sentimientos filiales que éstos despiertan, especialmente con la separación familiar. Otra constante es la fascinación con su espacio geográfico, su vínculo especial con el lugar. Si *sense of place* y *sense of displacement* caracterizan la literatura irlandesa contemporánea, más aún su literatura de exilio⁴⁴.

En palabras de J. Wilson Foster, “the Irish are possessed by place. In part, such possession is a practical necessity, a way of separating common and identical names by attaching them genitively to a uniqueness of place” (1975: 89). Pero el interés geográfico de los escritores no atiende tanto al escenario o ambientación como a su preocupación con un pasado sin el cual su esencia es inconcebible. De este modo, el pasado se actualiza constantemente a través de una obsesión con la memoria del lugar. Joyce, en sus recreaciones obsesivas de su ciudad natal, se ajusta a la descripción de Foster cuando escribe que los escritores irlandeses se llevan consigo su espacio, “place transformed into the memory of place and therefore transportable” (1991: 31). El individuo puede abandonar el lugar pero no su recuerdo, que por tanto se convierte en su equipaje emocional. El modo cómo se representa el lugar singulariza la imaginación creativa del escritor y proporciona una clave importante para la comprensión de la literatura contemporánea. Según Seamus Heaney,

There are two ways in which place is known and cherished, two ways which may be complementary but which are just as likely to be antipathetic. One is lived, illiterate and unconscious, the other learned, literate and conscious. In the literary sensibility, both are likely to co-exist in a conscious and unconscious tension (1980: 131).

⁴⁴ “Exile, the high cultural form of emigration, became one of the most favoured strategies for the representation of Ireland in the early twentieth century. It was a form of dispossession that retained – imaginatively – the claim to possession” (Deane, 1994: 32).

Los escritores irlandeses suelen tener vínculos casi totémicos con algún lugar, creando así una Irlanda que a menudo supera la realidad y muestra una subjetividad que éstos no quieren o no pueden trascender⁴⁵. Aunque pueden resultar difíciles de ubicar, las referencias locales tienden a mantener su fuerza a través de la creación y distinción particular de cada espacio⁴⁶. Estos espacios contienen unos valores literarios imaginativos que el crítico y el intérprete deben descodificar. La relación íntima del escritor con el lugar condiciona y determina su aproximación a éste, estimulando la formación de un país imaginado, un ‘country of the mind’, que permite evocar y recrear dicho espacio. Para Heaney, dicha relación íntima del autor y su territorio emocional ofrece la expresión más genuina del ‘sense of place’ irlandés:

It is this feeling, assenting, equable marriage between the geographical country and the country of the mind, whether that country of the mind takes its tone unconsciously from a shared oral inherited culture, or from a consciously savoured literary culture, or from both, it is this marriage that constitutes the sense of place in its richest possible manifestation (Ibid., 132).

Esta intimidad entre el escritor y el lugar tal vez tenga su manifestación sublime en poesía. Sin embargo, está presente en todos los géneros literarios, dependiendo más su intensidad de la sensibilidad particular de cada época y, por supuesto, de cada autor. En todo caso, este apartado presta mayor atención a la evolución de la novela.

⁴⁵ “Place in Irish fiction (...) is *essentially* fictional and imaginative and packs the power of individual and communal dream. Galway, Aran, Connemara: these have functioned as a kind of otherworld, representations of lonely and barren spaces to which the Irish literary imagination has had frequent recourse. They are places of solitude and retreat (flight and succour), of passion and of timelessness, and they exist in the west, in a permanent recess of the Irish psyche. Less dreamlike, Dublin, Cork and Belfast, the crowded eastern places, are equally places of the imagination. For this reason, one can easily envisage a fictional geography of Ireland written by someone who was totally an armchair traveller” (Foster, 1975: 91-2).

⁴⁶ “For example, rural Irish novels set among small farmers often derive their plots from the deeply-rooted ancestral bonds families have with particular fields and townlands, and from the uprooting force of the land-hunger and its effects, land-grabbing or forced migration” (Ibid: 91-2).

Los novelistas realistas surgirán de la revolución, no sólo por su frecuente implicación, sino porque ésta – real o imaginaria – les une estrechamente al país y a su independencia, al presenciar en directo este proceso político liberador. Nacidos alrededor de 1900, educados en la exaltación del resurgimiento y estimulados por la promesa de mejoras futuras, esta generación mantendrá unos vínculos ineludibles con Irlanda, no logrando – frente a Joyce – abandonar las ataduras locales. La guerra civil provoca su desilusión, y tras despertar de esta pesadilla bélica y de la euforia nacional, comenzarán a analizar la dura realidad del período post-revolucionario. Su respuesta oscilará desde el romanticismo temprano y su identificación con lo gaélico-irlandés, hasta el realismo tardío que se esfuerza por superar el aislamiento con temas, estilos de vida y formas literarias europeas. Por un tiempo recrean la violencia y el drama de la confrontación pero, a partir de 1920, se verán condicionados por temas y actitudes nuevas.

La sociedad sufre un cambio central por el que los valores de las viejas aristocracias y clases medias protestantes se sustituyen por los de una burguesía rural y la influencia creciente de una iglesia católica poco sofisticada. La ley de censura literaria de 1929 supone una fusión de elementos patrióticos y morales que atentan contra la libertad de expresión y creación, por lo que los escritores se verán directamente bajo sospecha. De este modo, comienza a prevalecer una mentalidad chovinista y aislacionista que culmina en la constitución de 1937. La mayoría de las novelas de los años 30 y 40 se interesarán por esta situación y sus efectos bochornosos en la sociedad⁴⁷.

⁴⁷ *Bird Alone* (1936), tal vez la novela irlandesa clásica de este período, permite a Sean O’Faolain mostrar su preocupación por las cargas sociales en el individuo. A pesar de algunas diferencias de énfasis, recuerda a *A Portrait* por compartir ambas una estructura similar y la condena contra esta comunidad hermética y su iglesia restrictiva.

La novela experimental pertenece al período siguiente, a Samuel Beckett y Flann O'Brian, y luego en la generación siguiente, a Aidan Higgins, Thomas Kilroy, John Banville, etc., y en menor medida a autores como Brian Moore. Premio Nobel de Literatura en 1969 por su reputación vanguardista, Beckett puede considerarse la otra gran personalidad literaria del exilio irlandés. Fascinado con otros autores exiliados como Dante⁴⁸, su visión imaginativa va a plasmar – con derroche de imaginación, lirismo y humor negro – el desamparo del hombre contemporáneo y su ineludible destierro existencial. Sus personajes marginales representan el exilio universal, la desafección y separación de todo: la patria, la sociedad, los seres queridos, el pasado individual e incluso la lengua nativa. De ahí que su exilio pueda valorarse dentro del contexto más amplio de su visión del hombre y el destino del artista: el inútil predicamento de la existencia.

Frente a las generaciones de los años 30 y 40, sus sucesores logran distanciarse más de su material y centrar sus esfuerzos en la novela en sí y en su estructura. Nacidos alrededor de 1930, ya no se ven afectados por los viejos ideales que perpetuaban las divisiones de la guerra civil y del nacionalismo de los primeros años del estado independiente. La Segunda Guerra Mundial propicia una creciente apertura al exterior⁴⁹ y casi todos los escritores pueden afincarse en el extranjero. Como consecuencia, la novela irlandesa de los años 50 amplía sus intereses fuera de la sociedad local, haciéndose mucho más privada y personal y combinando personajes de origen y cultura diferente, tal vez con el fin de trascender su provincialismo dominante⁵⁰. Esta evolución se refleja en autores como Edna

⁴⁸ Expulsado de Florencia por razones políticas en 1302. Como Joyce, que escribe su saga de Dublín en Trieste y París, Dante había escrito su gran obra, la *Divina Comedia*, en el exilio, y ese poema constituirá una fuente continua de rica inspiración para Beckett.

⁴⁹ Tras la guerra, el país está cambiando, apoyando a Naciones Unidas, ingresando en la Comunidad Europea y, con un giro drástico de política nacional, fomentando la inversión extranjera mediante deducciones fiscales y mano de obra barata. De este modo, la economía agrícola va cediendo ante otra más industrial.

⁵⁰ Aidan Higgins, por ejemplo, sigue este modelo en *Langrishe, Go Down* (1966) y manifiesta que la literatura irlandesa es demasiado elusiva y complaciente, por lo que admira a Beckett, por eliminar los excesos ornamentales del lenguaje (Harmon, 1975: 59-60).

O'Brien y Brian Moore, el cual, tras sus primeras novelas sobre Belfast, aborda el choque entre culturas y al irlandés exiliado en un entorno extraño. En este sentido,

Moore is typical of the new kind of Irish writer, living abroad, returning at will, not an exile in the former sense of expatriate, but an exile in the sense of being pulled back to its roots. And central to him, as to so many of his group, is the need to find a balance in his work between the Irish background and the cosmopolitan foreground (Harmon, 1975: 56).

En los años 50 no van a confiar en la historia para encontrar respuestas como lo hicieron las generaciones anteriores. Éstos buscaban en las biografías históricas un medio para examinar el pasado y así comprender mejor su presente. Ahora, en general, la historia no produce resultados reconfortantes, de ahí que no se mire atrás con el mismo talante reconstructivo. El pasado tiende a ser un concepto confuso, tan sometido a variaciones como la propia ficción. La realidad se constatará en sus propios fragmentos incompletos – o incluso contradictorios – los cuales presentan los acontecimientos, la caracterización y el tema abordado. El papel del narrador consistirá en ocuparse de la organización y presentación de la novela, prestando más atención a los personajes y su psicología que a los sucesos en sí. De esta manera, la novela histórica se separa de su enfoque convencional, liberándose de la carga que puede suponer la veracidad de los hechos y plasmando los sueños del escritor. Para los exiliados, tales sueños son leales a su psique, poblada de sombras asociadas a un pasado que llega a doblegar su ánimo personal⁵¹.

⁵¹ En el Ulster, tanto católicos como protestantes, también se impacientan con lo que juzgan una historia y unas señas de identidad anticuadas. Anthony Bradley pone como ejemplo a Brian Moore, para quien “the nationalist tradition holds no attraction”. Comentando su postura en *EI*, señala: “For Moore, Irish history is clearly irrelevant to the longed-for disaster of the the Second World War which ‘confers meaning’ on the dull town of Belfast by making it part of world history...” (1988: 57).

Esta apreciación más escéptica del pasado y de la historia está amparada en la creencia de que la naturaleza humana no se altera con cada período. Supone una novedad que se suma a los demás logros vistos de la novela irlandesa del tercer cuarto del siglo XX⁵² y – como se deriva del capítulo biográfico de esta tesis – también de Moore y su generación. Sin embargo, no deben considerarse rasgos exclusivos de los escritores jóvenes de la época, sino observaciones generales compartidas, divergencias generales frente a sus predecesores.

Después, a raíz de los profundos cambios sociales iniciados en los años 60, la nueva percepción del país como lugar en continuo tránsito acabará con la vieja polaridad entre la claustrofobia de Irlanda y el anonimato eventual de América, lo que lleva a la generación siguiente a experimentar un cambio notable respecto a los vínculos geográficos. Al sentir cómo lo familiar se hace extraño, crece la impresión de una Irlanda irreal y el sentimiento de exilio interior⁵³. El viaje definitivo se sustituye por los desplazamientos temporales y el deseo imposible de retorno por la idea de que éste es irrelevante. Como señalaba O'Toole,

the symbol of permanent Irish emigration is no longer the wake but the wedding (...) for it is only through marrying abroad that young Irish people now declare themselves as immigrants rather than emigrants (1997: 158).

⁵² Maurice Harmon los sintetiza en cuatro áreas principales. Aparte de la apreciación mencionada, la novela de este período

concentrates on the intricacies of human nature itself and deals frankly and honestly with emotional matters, rather than considering the nature and effects of society (...) The writers have a livelier approach to the form and the conceptions of the novel: structural fragmentation, chronological discontinuity, fantasy, hallucination – all the freedoms of the post-Joycean novel – are readily used. Finally, and most importantly, they have escaped from parochialism in setting, characterization, theme and allusion (1975: 65).

⁵³ “That notion of internal exile, of an Ireland that has become, in a sense, a foreign country for many of its people, whether they stay or go, marks a profound change in the way Irish culture construes emigration. Exile is no longer a process in which a fixed identity is traded for an anonymous and impermanent one (O'Toole, 1997: 174).

Desde los años 80, la nueva emigración simboliza un cambio de significado para la cultura irlandesa. Ya no reproduce un movimiento del margen al centro. El exilio se convierte en un prisma que puede revelar sus distintas fuerzas sociales. Se inicia así una trayectoria en la que Irlanda ubica por fin su experiencia emigrante en su mismo corazón, el lugar que por derecho le corresponde. Esta actitud nueva reivindicará la literatura de la diáspora anterior, subsanando así las omisiones de la ideología nacionalista y la censura, adoptando un talante abierto y recuperando a autores que, como Brian Moore, se habían subestimado.

4. EL EXILIO COMO MARGINACIÓN SOCIAL Y ESPIRITUAL:

The Luck of Ginger Coffey



The impulse that drove Beckett to say he chose to live in France at war rather than Ireland at peace permeates Moore's fiction. Most of his characters come to choose life anywhere, under any conditions, over the half-lives they encounter in Ireland. The fiction of Brian Moore dramatizes dialectical movements in its narrative lines – confinement, release, nostalgia, guilt, acceptance – but, above all, his fiction arrives at a justification for exile (O'Connell, 1988: 539-40).

El apartado biográfico mostraba cómo Irlanda constituye un eje temático fundamental en la carrera literaria de Moore y cómo ya sus primeros protagonistas – Judith Hearne y Diarmuid Devine – le ofrecen una razón convincente para su propio transtierro personal. En su peregrinaje a Norteamérica, sus siguientes protagonistas son ya figuras exiliadas que han abandonado las fuerzas y valores que modelaban sus vidas, experimentando una profunda sensación de desarraigo y las más severas dudas morales. De ahí que esta apreciación de O'Connell no haga sino confirmar la relevancia del exilio en su obra, un motivo que además resulta fundamental para examinar la emigración como hecho externo y, sobre todo, como vivencia que afecta la esencia humana. Es así que Moore explora los problemas existenciales del hombre, a menudo mediante una ruptura deliberada con la realidad y con la autoridad dominante del padre.

Emparentar la marginación con el exilio obedece, en primer lugar, a razones sociológicas que ya se aluden en el apartado de la diáspora irlandesa. Las clases sometidas o subalternas conforman un grupo potencial importante entre las filas del exilio, el cual, por otro lado, impone sobre éstas sus efectos materiales más devastadores. La riqueza no elimina la sensación de exclusión pero puede atenuar sus secuelas, siquiera las económicas. Con todo, lo material sólo constituye una parte de la marginación, que también incluye otra faceta emocional. Como mostrará este capítulo, Moore no olvida retratar las estrecheces a que somete el exilio a sus protagonistas pero presta mucha más atención a esta condición anímica, siendo el pasado irlandés el mayor lastre que deben superar. El

desplazamiento conlleva desarraigo, una condición psicológica que para el escritor produce una conmoción interna y externa, a menudo espiritual¹. De este modo, la emigración y el exilio, el conflicto generacional entre padre e hijo, y los dilemas espirituales reaparecen siempre aglutinados en uno principal, el momento de crisis individual, social o cultural:

When I wrote most of my novels I was interested – I'm not sure that I'm much interested now – in presenting the moment in a person's life, the crucial few weeks or months, when one suddenly confronts the reality or unreality of one's illusions, because that, to me, is what the drama of a novel is (Cameron, 1971: 67).

En los años 50 y 60 parecen soplar nuevos vientos en el panorama literario norteamericano. Progresivamente se va implantando un modelo de protagonista que acepta complaciente las nuevas ventajas del momento. Frente a esta tendencia, Moore se aferra al modelo antihéroe como hilo conductor narrativo, práctica ya en declive pero que había destacado a partir de los años 20, cuando la Generación Perdida la adopta buscando mayor verosimilitud para sus historias². Este novelista de Belfast prefiere interesarse por los asuntos mundanos de la gente humilde, por sus preocupaciones y fracasos, en lo que algunos críticos como Frank Kersnowski (1968: 60-71) han reconocido un ejemplo de nihilismo social. Sea por sus vivencias personales o por la observación de su entorno, Moore refleja – incluso

¹ Esto explica otro motivo importante en Moore, la religión, ya que la mayoría de sus exiliados provienen de un entorno católico y ninguno puede olvidar su formación religiosa.

² Por ejemplo, Sean O'Faolain hacía la siguiente síntesis:

The anti-hero is a much less tidy and comfortable concept than the social hero since – being deprived of social sanctions and definitions – he is always trying to define himself, to find his own sanctions. He is always represented as groping, puzzled, cross, mocking, frustrated, isolated in his manful or blundering attempts to establish his own personal suprasocial codes (1957: 29).

desde sus primeros personajes emigrantes – su profunda inquietud por los efectos de la diáspora en el individuo³.

Así, “Grieve for the Dear Departed” (1959) y “Uncle T” (1960) ya constituyen expresiones tentativas del pesar y desconfianza asociados al deterioro de la identidad adoptada en ultramar. “Grieve for the Dear Departed” supone su presentación del dilema entre lo pasado y lo presente, un contraste que – como observa Dahlie (1988, 94) – ocupa un lugar central en buena parte de sus trabajos. El relato constituye una breve recreación del conflicto generacional entre la defensa y la transgresión de las tradiciones irlandesas, articulado en torno al dolor de una viuda que vela a su esposo difunto y que, a la espera del primogénito – exiliado años atrás, cuando su actitud anticlerical provoca un desencuentro irreconciliable con su padre – rememora su difícil posición entre un cónyuge autoritario y un hijo contestatario. Ella conoce el orgullo secreto de ambos y confía en el regreso puntual del ausente, porque “What quarrel would not wither in the sorrow of a son at his father’s deathbed? And he, stubborn hater, what else could he do but forgive?” (1959: 44). Luego, ante los reproches del hermano, la madre reflexiona “Jealous of each other. Brothers. And their father was jealous too, jealous of everyone else (...) I was proud of the family we raised, we put up with each other for their sake”, para acabar comprendiendo la pérdida en toda su dimensión:

The family, ah, what can any of them do for me, children, children, none of you can take a husband’s place. I never knew he meant that to me, I had my mind on you, all of you, educating you, feeding you, praying for you,

³ No es extraño que manifestara compartir con los escritores judío-americanos su interés en la lucha contra la comunidad tradicional, porque: “The hero who is alienated from his culture seems to me to be the classic pattern that’s emerging today.” (Fulford, 1962: 15). Por eso nunca permite a sus protagonistas alcanzar sus altas ambiciones, porque su objetivo es plasmar la lucha del individuo que o bien busca autoestima y vitalidad en una sociedad atrofiada, o bien su adaptación a un nuevo entorno.

bursting with pride that you all did so well for me, proud of the boy in America, the doctor, the sons-in-law, the grandchildren. And all these years I took him for granted (...) taking from him the only thing he had left, his pride, his right to hate (1959: 46).

Pero este relato, con presentar una trama de temas después recurrentes en toda su obra, sólo aborda el exilio de manera tangencial, lo que no ocurre con “Uncle T”, según Sampson, “a first sketch of Moore’s extended investigation of the paradoxes of perception and identity in exile” (1995: 47) y un antecedente directo de *AL* (1998: 119). Vincent es un joven norirlandés, profesor de literatura e interino en Toronto. De luna de miel en Nueva York, visita a su tío, otro forastero ya afincado y al cargo de una imprenta de publicidad. El encuentro parece desbaratar las expectativas mutuas de que Vincent trabaje en el negocio, ya que éste no corresponde a sus aspiraciones últimas de escritor. Descubierta la falta de proyección del tío, adicto a dos grandes debilidades irlandesas – “drink” y “self-deceit” (1978: 52) –, el joven parece tentado por la primera y reconoce su hábito con la segunda:

If only he had come alone to New York, if only he hadn’t told Barbara that this job would be the end of their worries about what to do when his exchange year was over. If only – he thought of his father’s remark⁴ – yes, if only he hadn’t behaved like a Carnahan (1978: 34-35).

⁴ “If your mother’s family have a weakness, it’s that never in my life have I known any of them to spoil a good story for the sake of the truth.” Upgrading their relations, exaggerating their triumphs, hiding their shortcomings under a bluster of palaver – wasn’t that what his father thought of the Carnahan clan? (1978: 32).

Sin embargo, su prioridad es permanecer donde está, no regresar al Ulster, lo que le ayuda a comprender el alcoholismo⁵ y el declive del pariente como posible precio por su futuro en la diáspora. Además, ya conoce su pasado paralelo. Así, ante la máxima del tío – “never give an Irishman the choice between a girl and the bottle. Because it’s a proven fact that most of them will prefer the bottle (1978: 30-31) – y ante la apatía de sus respectivas consortes, Vincent ha de enfrentarse a una difícil situación. Como ocurriera en “Grieve for the Dear Departed”, fue una disputa familiar en torno al clero lo que motivó el abandono de Irlanda por parte de ambos, pero ahora tío y sobrino encarnan una mayor precariedad material, si bien más en potencia que en acto. De ahí que al final Vincent parezca justificar su determinación:

Didn’t she know it was for both their sakes that he had come here this evening, that unless he could find something to do on this side of the water, she would be condemned to a life of drizzling boredom as a schoolteacher’s wife in an Irish country town? (1978: 57).

En todo caso, “Uncle T” anticipa a *GC* en la presentación de otro tema central de Moore, la desorientación. Esta incapacidad para reconocerse tal vez ayude a explicar por qué ni Uncle T ni Ginger Coffey nunca llegan a ser lo que pretenden, y que aunque irlandesa, esta cualidad pueda reflejar también a un exilio

⁵ Este problema, compartido por muchos personajes de Moore, no pasa desapercibido para la crítica postcolonial. Punter, por ejemplo, los relaciona:

What wider evidence might we find textually of the connection between these conditions of addiction and the postcolonial – beyond, that is, the blindingly obvious correlations that afflict First Nation people the world over? There are, for example, John Banville’s protagonists in *Mefisto* and *The Book of Evidence*, addicted to hard drugs or alcohol, emblematically if ambivalently responsive to the ‘Irish question’, answering it with the pure symptom (2000: 171).

Si la adicción es “a nervous condition” que produce “the sense of an unassailable alternative world, but also the terror of the fading of that world”, si “addiction prohibits satisfaction; or rather, it is that which is born from the impossibility of satisfaction”, entonces, nuestra atención apunta hacia “a ceaseless disappointment, a limitation of hopes and expectations” donde lo que interesa según Punter es establecer “how and in what terms dealings with the diasporic and dealings with addiction meet (...) They meet on the deterritorialized terrain of the displaced self” (2000: 171-2).

más universal, especialmente su obra posterior cuando retrata la sociedad americana en la que se instala. Porque, aunque América simbolice la libertad para sus personajes, una vez allí la parálisis se adueña de sus vidas (O’Conell, 1988: 543). Examinemos pues, la marginación sociológica del exilio en *GC*.

Siguiendo en la profundización de las novelas anteriores, Moore presenta su primer protagonista exiliado, quien, acompañado de su esposa e hija, se afana por superar las dificultades sociales para poder sobrevivir en Canadá. Al escribir sobre Montreal, el escritor debe hacer frente al problema de desconocer el país y la ciudad, lo que resuelve apoyándose en sus propias experiencias y adoptando la perspectiva de un emigrante⁶: “The emigrant who comes to Canada really sees the country much more as a whole. He doesn’t know the nuances which are so important and so dearly beloved by the Torontonians or the Montrealers” (Fulford, 1962: 10).

GC puede encuadrarse dentro de la primera fase de exilio de Cowley⁷ – la primera fase de cualquier exilio, la del individuo insatisfecho con su situación que abandona su país buscando cambiar y mejorar su forma de vida – y conforme al estudio de Moss⁸, podemos considerarla sobre todo una parodia trágico-cómica del

⁶ Sus esfuerzos por conocer Canadá y ampliar así su formación literaria nunca logran entusiasmarle – salvo con excepciones como Malcolm Lowry, irónicamente otro autor exiliado (Dahlie, 1968: 23) – con la literatura canadiense, a la que tilda de mediocre (Goetsch, 1982: 347). Algunos críticos han buscado esta opinión reflejada en *GC*, por ejemplo Goetsch (véase págs. 182-83).

⁷ Malcolm Cowley (1951) idealiza el exilio como un proceso que comienza con un conflicto entre unos valores personales y otros sociales, y que lleva a la persona al abandono de su tierra natal por otra donde adaptar sus ideales a un nuevo entorno. Cowley distingue dos formas básicas de exilio, el físico y el mental, y observa que las naciones del nuevo mundo deben su forma presente a incontables historias de exilio que manifiestan explícitamente ese dualismo entre aislamiento físico y psicológico.

⁸ Para Moss (1974), muchos patrones de la literatura de exilio pueden agruparse en cuatro visiones duales correspondientes a las fases históricas de la construcción nacional. Distingue primero, el EXILIO ACUARTELADO, que representa la fase de ocupación, con poblaciones distribuidas en guarniciones cerradas y con los valores y costumbres de tierras lejanas. Después, se da paso a la consolidación política del territorio en un proceso conflictivo de asimilación – el EXILIO FRONTERIZO. Conocido el territorio y doblegada su extrañeza, va emergiendo una comunidad colonial, respaldada por un poder imperial que abastece frente a la inseguridad doméstica. El EXILIO COLONIAL proviene de nacer ya en la diáspora y de aceptar la experiencia extranjera como más válida que la propia. Es la condición de una sociedad transportada en fragmentos a un lugar repoblado

modelo de exiliado inmigrante (1974: 82-84). Gracias a la herencia recibida tras la muerte del padre – en sí un suceso inconsecuente – el protagonista y su familia pueden emigrar a Canadá, en un momento histórico en el que:

The nation exists by virtue of historical and geographical imperatives that have been accepted by its populace as binding. It is a political, cultural, and social entity. To the outsider seeking entry, it is an arena of conflicting orders, of alien conditions, of established chaos (Moss, 1974: 13).

Y es precisamente este escenario el que encuentra Ginger, representando al inmigrante que debe aprender a adecuar sus sueños a su nueva situación para poder sobrevivir como integrante activo de su nueva sociedad⁹. Paul Goetsch percibe que en el transcurso de la novela colisionan entre sí tres imágenes diferentes de Montreal y Norteamérica (1982: 349). La primera se ha formado en Irlanda, es la imagen idílica de un inmigrante para quien Canadá es una “land of opportunity”(GC: 12) y América “(the) land that half the world dreams of” (GC: 170-1); la segunda corresponde a la imagen del desencanto surgido al ver truncadas todas sus esperanzas; la última es la definitiva, la de la adaptación a la necesidad, la imagen real del emigrante. Pero estas imágenes no aparecen en una secuencia temporal lineal. Más bien observamos que se solapan en consonancia a los sucesos que marcan la suerte del protagonista y su inestabilidad anímica. De este modo, los cambios conforman el soporte argumental y matizan el desarrollo de la narración.

recientemente, de acuerdo a las normas de un pasado idealizado. Al final surge el estado-nación, construido en virtud a unos imperativos históricos y geográficos impuestos, como nación soberana con entidad política y un orden establecido que conforma el contexto del EXILIO INMIGRANTE. GC queda catalogada aquí, como una novela canadiense de exilio nacional, por tratar la confrontación entre el inmigrante y el orden establecido (1974, 23-24).

⁹ A ello parece referirse Moss cuando indica:

(The immigrants) have come with their memories and they have tried to reconstruct the past, an alien past, as it should have been rather than it was, and often they have done so without regard for the Canadian place where they have relocated (1974: 80).

A diferencia de muchos, Ginger no emigra por necesidades económicas, sino por su descontento con Irlanda; está cansado de recibir órdenes, cansado de ser un “glorified office boy” (GC: 16), y cansado de nunca alcanzar el nivel de prestigio que considera le corresponde por justicia. En Irlanda, “it was Chinese boxes, one inside the other, and whatever you started off as, you would probably end up as. Which was why he had come here”(GC: 16). Ginger se trae consigo su alegre cordialidad irlandesa, sus modales transparentes y la mentalidad cándida de un fanfarrón que se cree un respetable hacendado sobre el que “there wasn’t a soul in Montreal who would say there goes a man who’s out of work” (GC: 10).

Eterno optimista, y cargado de falsas ilusiones y grandes esperanzas, cree que Canadá es el país de las oportunidades, la tierra prometida donde podrá enmendar su desgracia – “(His own) ship would come in” (GC: 7) –, un lugar donde a hombres como él les espera la fama y la fortuna. Si en Irlanda sólo ha trabajado en varios puestos subordinados, ahora espera ser su propio jefe. Confía en prosperar socialmente con facilidad y asume que su vestimenta de hacendado irlandés le permitirá granjearse el éxito. Además, concibe a Canadá como un lugar diferente, como un país de libertades donde los religiosos no se opongan al sueño de éxito material y donde los rígidos códigos católico-irlandeses puedan eludirse.

Al comienzo de la novela, tras una estancia de seis meses en un Montreal frío y distante, Ginger aún no ha superado su imagen preconcebida de Norteamérica. El nuevo ambiente le resulta complejo y contradictorio. Si antes estaba atrapado en las “Chinese boxes” de la comunidad en Dublín, ahora interpreta su nueva libertad en América como una pérdida de confort y seguridad. Lejos de “that wireless network of friends and relations who... would not let you starve” (GC: 15), se siente desamparado: “no one would lift a finger if we froze to solid ice in the streets” (GC: 22). Sus dificultades y el deseo de su mujer de regresar a Irlanda le hacen tomar consciencia de su arriesgada apuesta. Pero incluso con un patrimonio de tan solo quince dólares, sigue aferrándose a sus sueños de

grandeza: “Wasn’t he at long last an adventurer, a man who had gambled all on one horse, a horse colored Canada, which by hook or crook would carry him to fame and fortune? Right then! (GC: 14).

Al buscar un empleo, pronto descubre lo poco que valen sus credenciales y, pese a sus altas expectativas, se sorprende bajando sin cesar, tanto en sentido literal como figurado. En el Departamento Ejecutivo y Profesional de la Comisión de Seguros de Desempleo – el cual “seemed the right place for him” (GC: 11) – descubre que ni siquiera le consideran cualificado para ningún puesto relevante. Despachado como inadecuado e inútil, logra animarse incluso en momentos de desesperación:

And here you are in a foreign land listening to French on the radio and you a man who has cut loose from the old codology and cant at home, a man who struck out alone in search of fame and fortune (GC: 44-5).

La miseria le obliga a mentir para sobrevivir, y con todo, sus avatares desdichados no logran presentarlo como un buscavidas desalmado ni ocultar su buen corazón. En cierto sentido, la novela presenta la necesaria educación de Ginger en las prácticas económicas y sociales de Canadá: no es coincidencia que el hombre que casi le roba su esposa sea un nativo elegante, diligente y locuaz, con quien los recién llegados tienen que competir. La novela está salpicada con la presencia de esos que encuentran tal competición demasiado dura y se hunden – por ejemplo, el viejo Billy el irlandés, en quien Ginger ve una aterradora prefiguración de sí mismo. Su dificultad de adaptación se debe a no haberse desprendido de su pasado irlandés y a mantener unos sueños que continúan dejándole estéril. Por eso no aprecia su verdadera suerte hasta reconocer esas taras y comprender que necesita superarse, especialmente porque sigue definiéndose por un pasado obsesivo, enquistado en su memoria y encarnado en las conminaciones de su antiguo párroco:

There's always one boy ... who doesn't want to settle down like the rest of us. He's different, he thinks. He wants to go out into the great wide world and find adventures ... So, what does he do? He burns his boats and off he runs. And what happens? Well, I'll tell you. Nine times out of ten that fellow winds up as a pick-and-shovel laborer or at best a two penny pen-pusher in some hell on earth ... that no sensible man would be seen dead in. And why? Because that class of boy is unable to accept his God-given limitations and his talk of finding adventures is only wanting an excuse to get away and commit mortal sins... if you burn your boats, you'll sink. You'll sink in this world and you'll sink in the next ...(*GC*: 21).

La autoridad inconsciente de este sermón de su infancia se pone a prueba a lo largo del libro, dejando al protagonista esperando que “his ship might come in” (*GC*: 7, 150, etc.). De este modo, a las contrariedades del destino se añaden las del origen, que en el caso irlandés – Moore insiste en denunciar – encuentran expresión en sus autoridades religiosas, inmisericordes ante la emigración de su gente¹⁰.

Es su esposa Veronica quien captará la situación real de su marido y quien a lo largo de la novela le insiste para que afronte sus verdaderas posibilidades:

Isn't the job you're in always a burden to you, isn't it always no good, according to you? And isn't there always a crock of gold waiting for you in the next job you're going to get? Ginger, will you never learn anything? Will you never face the facts... Because you're a glorified secretary, that's all you are, that's all you can ever hope to be (*GC*: 61).

¹⁰ No es extraño que el lector se identifique con la reacción final de Ginger, pues estos condicionamientos ilustran el parroquialismo depravado de quienes ostentan la autoridad comunal a la vez que envidian a aquellos que osan desafiarla con su emigración. Parece como si el exilio irlandés pudiera admirarse pero no perdonarse.

Por su lado, Ginger la considera su “Dark Rosaleen”, una reina a quien dedica todo esfuerzo y de quien se siente responsable. Asegura estar dispuesto a dejarlo todo por ella, pues representa todo lo que él dice desear: “... he stood in the bedroom door watching her as she took off her dressing gown and stood in her pink slip. His Dark Rosaleen” (*GC*: 46). Kersnowski, sin embargo, cree que en realidad es sólo una excusa para sus ridículas aventuras e ideas para hacer dinero, y que sus obligaciones familiares con esposa e hija resultan secundarias frente a la idea de sí mismo, de su valentía y talento (1968: 66).

Su fracaso le genera más fracaso y crispación, un estado mental cercano a la paranoia que explica, por ejemplo, su fantasía autocomplaciente al interpretar el caso de un lisiado – *The CRIPPLE MATE CASE*, caso que sigue en los titulares de prensa (*GC*: 118) – como una conspiración fatal contra sí¹¹. Al rechazar un trabajo por considerarlo insatisfactorio para sus ambiciones, Ginger verá su papel como esposo y cabeza de familia seriamente amenazado. Forzado a aceptar un puesto como corrector de pruebas, pese a creerse “too old to start at the bottom” (*GC*: 54), se hunde tanto en lo profesional como en lo personal.

Aunque como obrero se siente descartado y proscrito desde el principio, sus compañeros le brindan una experiencia reveladora para su adaptación. Así Fox – un canadiense con un “Uncle Sam visage” (*GC*: 72) – le muestra el valor del dinero, “Money is the Canadian way to immortality (...) Money is the root of all good here. One nation, indivisible, under Mammon, that’s our heritage” (*GC*: 72-3). Esta percepción de Canadá puede ser justa en ocasiones, pero ellos tampoco acatan personalmente este modelo materialista ni el modo de vida del empresario canadiense, pues no aplican sus propios consejos y se conforman con sobrevivir. Ginger entiende que, como ellos, debería aceptar sus limitaciones y no tratar de emular la vida de esos ejecutivos a quienes suplica trabajo. Sólo después de

¹¹ Esa reversión a la fantasía como respuesta al fracaso y al desconcierto es otro recurso frecuente de Moore.

muchas racionalizaciones, muchas derrotas y mucho sufrimiento, parece llegar a comprenderlo. Sin embargo, la sombra de la duda rebrota en su mente, albergando todavía esperanzas de promoción:

Was it for this land he had travelled across half a frozen continent and the whole Atlantic ocean? To finish up as a galley slave among the lame, the odd, the halt, the old?... Had he been wrong to bet his all on Canada? Would he have been better to stick in those dead end jobs, plodding along, day in and day out, until he dropped? (*GC*: 75)

Ciego ante la realidad, su vida personal se desmorona a medida que de modo transitorio pierde a su mujer y a su hija. En consecuencia, percibe a Canadá como un mundo urbano y hostil, guiado por la competencia capitalista. Frente a un recibidor, y empujado por los transeúntes, recapacita:

Everybody was in such a hurry here! Everybody shoving and pushing you aside! Canadians had no manners! Raw, cold country with its greedy, pushy people, grabbing what didn't belong to them, shoving you aside! Land of opportunity, my eye!" (*GC*: 84).

Implacable ante un espejo, su autoestima se torna amarga: "Oh God, there was a useless bloody man, coming up to forty and still full of a boy's dreams of ships coming in; of adventures and escapes and glories still to be" (*GC*: 95). Sin embargo, su depresión nunca llega a la desesperación total y, poco a poco, va aproximándose al nuevo ciudadano canadiense que desea ser. El precio de la libertad es la soledad, lo que comprende cuando su mujer le abandona o cuando visita al viejo fracasado Billy Davis. Ginger intenta olvidar soñando un futuro mejor y recordando su juventud. Incluso en un momento de desesperación crítica, en el albergue y con la sola compañía de una radio, alcanza un triunfo parcial al recapacitar sobre su condición de ermitaño y rechazarla como alternativa vital:

What good was it, doing something, if nobody in the whole world knew you were doing it? What was more terrible than being alone all your life, nobody caring if you lived or died? (*GC*: 108).

Al comprender esto, refleja cómo los protagonistas de Moore precisan de otros personajes, por amor y para sentirse reales, vivos. El proceso de desencanto de Ginger viene marcado por una serie de vivencias: la frustración de sus esperanzas de mejora, su precariedad, la separación de su familia, su traslado a la sucia habitación del Y.M.C.A., su encuentro con otros inmigrantes fracasados, etc. Comparándose con Wilson – un anciano con aspecto juvenil que, pese a su mísera situación, aún cree en el mito canadiense – Ginger recrea sus viejas ilusiones:

Coffey looked at him. Here was a single man, a free man who next Monday would head up to Blind River; a man who could still dream youth's dreams, who could see himself as a magazine photographer travelling over the world, meeting beautiful girls, living life's adventures. It was an old dream of Coffey's; one he'd started to dream at the age of fifteen. And the men's magazines, the mail order courses, the talk of women as an inanimate pleasure to be enjoyed as you would enjoy a drink, the room jammed with evidences of boyish schemes, boyish pursuits – yes, it was familiar. A world of toys (*GC*: 113).

Y sin embargo, preguntándose a propósito de su desarrollo personal “Was manhood what Wilson had missed?” (*GC*: 113), Ginger parece comprender lo inciertas que son estas actitudes de demencia senil y logra contener sus ansias. Así, no se hunde y comienza a atisbar que la solución a sus problemas no se haya en su aislamiento, sino en su inmersión en el nuevo mundo. Esta desilusión del protagonista resulta un componente necesario para su iniciación en la realidad de

Norteamérica¹². Como nuevo canadiense debe distinguir entre el sueño y el mundo real. Como ser humano debe convertirse en adulto. Tantas expectativas frustradas hacen que su iniciación sea dolorosa. Pero también cómica, porque Ginger tarda bastante en aprender las conductas y obligaciones adultas propias de su situación y edad.

A pesar de los espejismos repetidos en los que incurre, Ginger comienza a identificar la libertad de Norteamérica con la adaptación a la necesidad para así entrever que su supervivencia como emigrante debe ser su primera prioridad. Gracias a esta comprensión – “it was too late to begin again, alone” (GC: 114) – puede aceptar la oferta de Wilson como repartidor de pañales para *Tiny Ones Inc.* y, de este modo, acomodarse dentro de una sociedad competitiva donde no cuentan ni los alardes irlandeses ni las amistades, y sí la energía y las ideas; en un entorno que, aunque impersonal e insensible, al menos ofrece oportunidades laborales. Este trabajo, que al principio rehuye, le lleva a una mayor inmersión. Le obliga a desprenderse de su ropa, y simbólicamente de su pose de hacendado dublinés: “Off went his Tyrolean hat, his hacking jacket, his grey tweed trousers and brown suede boots. On the bench they lay, the last remains of Ginger Coffey” (GC: 116). Luego, con el nuevo uniforme, “anonymous and humiliating”, el cual “fitted him perfectly” (GC: 116), se adentra en un mundo nuevo como parte del hombre anónimo que está destinado a ser. Este anonimato sólo durará hasta que un día, mientras hace su ronda de reparto, se topa con una antigua conocida de Dublín. El suceso causa gran

¹² Según Foster (1974), hay una evolución temática entre las dos primeras novelas de Moore – que exploran el fracaso ritual y su consiguiente castigo y exclusión de la rígida comunidad provinciana de Belfast – y las siguientes, donde estudia el desarraigo que manifiestan sus protagonistas exiliados. El fracaso de Judith Hearne y Diarmuid Devine surge de no superar los ritos sociales con que desarrollarse dentro de su grupo. El desarraigo, sin embargo, nace de la incapacidad o rechazo del desplazado para seguir unos pasos de adaptación para incorporarse en una nueva sociedad. En ambos casos, se trata de unas cadencias de separación, iniciación e incorporación, comunes a todas las sociedades. Pero mientras para los primeros no hay posibilidad de cambio, para los desplazados – Ginger Coffey, y después Mrs. Tierney y Mary Dunne – ese cambio es posible a través de una lucha o proceso personal que repare su propia imagen fragmentada.

impacto en Ginger, que mortificado con esta labor ingrata, cae en su costumbre de imaginarse lo peor: la burla insoportable e humillante de su gente en Irlanda.

Curiosamente, es en este momento difícil, cuando logra otro avance en su paulatina transformación¹³. Por fin comprende que ya no necesita preocuparse de su apariencia frente a sus paisanos irlandeses; ahora, para todos los efectos, esta desligado de Irlanda:

Their laughter died. What did it matter? What did they matter, so long as he was not going home? And in that moment he knew that, sink or swim, Canada was home now, for better or worse, for richer or poorer, until death (GC: 134).

De este modo, trabajando duro – temporalmente con dos empleos – y preparado para aceptar a Canadá como su nuevo hogar, se enfrentará a su rival Grosvenor y tratará de recuperar a su familia. “The facts of life in a cold New World” (GC: 171) no le transforman en un emigrante resentido con el nuevo hogar y sus habitantes: “There was always a bright side: you just had to look for it, that was all” (GC: 140). Aunque sufre humillaciones y derrotas por no encontrar un equilibrio entre sueños y realidad, mantiene su integridad, aceptando su responsabilidad paternal y rechazando la coacción para participar en la sórdida escena del adulterio amañado. Su madurez emocional se afianza en paralelo al desprendimiento lento pero seguro de su imagen irlandesa, progreso que traerá consigo una actitud más abierta hacia los demás¹⁴.

¹³ Con respecto al cambio de normas que supone el exilio, Punter comenta:

the absence of a ‘law of origin’ needs to be recast in a more active mode; what is confronted in the diasporic is a new, a replacement law, the ‘law of the orphan’ (...): the certainty that all that has made this condition possible is now dead, that there can indeed be no return but also that even the fantasy of return only serves to highlight the terrors of the present (2000: 163).

¹⁴ Logra así admitir el paso del tiempo, la futilidad de su anhelo por mantener la imagen infantil de su hija – “she was not his little Apple anymore” (GC: 178) – y los argumentos de Veronica – “Love is

Con todo, afrontar los cambios se convierte en un proceso largo. Aún confía todas sus esperanzas en “one basket, an ancient basket by the name of MacGregor” (GC: 186), y rechaza continuar en *Tiny Ones Inc.*, donde, como Veronica, lo ven como realmente es. La negativa al ascenso prometido le hace perder a su familia, lo cual simboliza su sacrificio a la experiencia canadiense. Dicho sacrificio se ajusta al análisis ritual de Foster (1974): Ginger padece la inseguridad del recién llegado a un país ajeno, de modo que – con su incapacidad para encontrar una ocupación satisfactoria – el dilema de fracaso da paso al dilema del desarraigo (véase nota 12, pág. 174). Así se presenta otro patrón recurrente del novelista, las repercusiones sociales del fracaso, la exclusión de la comunidad y el aislamiento como precio por su inadaptación. Ginger deberá superarlo sacrificando su identidad y mediante ciertos ritos de iniciación, dificultades que en su caso se suman a sus propias limitaciones.

En esta situación, desesperado, ahoga su angustia en un bar. Quizás podamos ver una metáfora – “aged white in a moment (GC: 216) – de cómo la nieve y el frío encarnan a las circunstancias y le hacen perder para siempre sus ilusiones juveniles. Avanzamos así hacia la escena culminante en la que la víctima tiene que afrontar el peso implacable de la ley. Es arrestado por aliviarse frente al *Royal Family Hotel*, por exposición pública indecente¹⁵, incidente que resultará su derrota más dolorosa, su más seria humillación, y su último traspie. Perdidas sus esperanzas y orgullo, su situación toca fondo en la cárcel:

unselfish, it's doing things for other people and not asking them to do things for you” (GC: 192) –, prometiéndole el divorcio y la tutela de Paulie si no consigue su promoción en el periódico.

¹⁵ Se aprecia que los protagonistas de Moore resultan a menudo chivos expiatorios, víctimas inocentes de la comunidad, la cual en el caso de Ginger, malinterpreta y sobreactúa frente a una transgresión menor. A menudo, estos marginados ahogan en alcohol la confusión y desconcierto de su propia inadaptación, resultando en conjunto un pilar fundamental para la investigación del escritor sobre las paradojas de la percepción y la identidad en el exilio.

Up there, just one flight of stairs, men were free. While down here – Oh God! Childish memories of being shut in a closet, of calling out to playmates who had run away, of beating on the door, unanswered: these swam in on him now, making it impossible to say Chin up, steady as she goes, or any of the rest of it (*GC*: 220).

La ironía que supone el que sea su trabajo como repartidor de pañales lo que impulsa su inmersión se repite ahora, cuando la oscuridad de la prisión le aporta el entendimiento sobre su propia persona. Privado de libertad, logra aceptarse y aceptar su situación, y ya no culpa a los demás de su fracaso, puesto que ahora sabe “something he had not known before. A man’s life was nobody’s fault but his own. Not God’s, not Vera’s, not even Canada’s. His own fault. Mea culpa” (*GC*: 221). Este final, concebido como un acto de violencia a través del cual se van a invertir las acciones y emociones del protagonista, resulta tan insólito como la misma anulación de su sentencia de seis meses por parte de los tribunales, quienes le juzgan y absuelven con una comprensión que no encuentra en el exterior¹⁶. Ante las escaleras de la corte, termina liberado:

For one liberating moment he became a child again; lost himself as a child can, letting himself go into the morning, a drop of water joining an ocean, mystically becoming one. He forgot Ginger Coffey and Ginger’s life... The moment detached itself, leaving him weak and wondering. That was happiness. Would it ever come again? Wishing would not bring it back, nor ambitions, nor sacrifice, not love. Why was it that true joy, this momentary release, could come even in his hour of loss and failure? It could not be

¹⁶ Paulin observa aquí un tratamiento vacilante con la autoridad que no concuerda con su aparente certeza de que la libertad y el exilio en Canadá sean preferibles al servilismo provinciano de Irlanda – lo que incluso Veronica termina reconociendo en su reconciliación, “You were right. Home is here, we’re far better off here.” (*GC*: 239) –. Argumenta que Moore echa a perder su interesante percepción, pues, tras la amenaza de dura sentencia, el juez de repente muestra compasión por Ginger, despachando el caso como una broma, lo que provoca que uno de sus guardias captores comente en tono de comedia: “Twenty years on the Force ... And I never saw a judge give a guy a break like you got” (*GC*: 231). Por eso Paulin encuentra este rechazo acomodaticio y superficial, de un efecto desafortunado para la novela (1975: 245).

wished for: it came unawares. It came more often in childhood, but it might come again and again, even at the end of life (GC: 233).

Además Vera reconoce un gesto en su intento fallido para protegerles al dar un nombre falso en su detención y vuelve a su lado. Incauto, Ginger no miente sólo para mantener su anonimato; pretende resarcirse de su situación – el sobrenombre usado, Gerald MacGregor, es una combinación de los que considera responsables, su rival Gerald Grosvenor y su jefe MacGregor – y quizás también fingir que pertenece a la mayoría protestante, para impresionar a los agentes francófonos. En todo caso, es con su propio nombre con el que tiene una segunda oportunidad, lo cual puede simbolizar que el irlandés inmigrante no puede romper totalmente con su pasado.

En este sentido resulta significativo que la mujer de Ginger deje plantado a Grosvenor, el nacionalista canadiense, y así confirme el vínculo matrimonial establecido en Irlanda, lo que Flood aprecia como “the metaphor for the bond between the displaced Irishman and his native land...” (1974: 42). De este modo, el protagonista tiene la suerte a que hace referencia el título de la novela¹⁷ y no acaba en un cuarto solitario como el viejo Billy, quien, como Ginger, una vez creyó que “(Canada’s) streets were paved with gold” (GC: 204). Tal vez no pueda obliterar su pasado, pero al menos sí puede garantizarse un futuro. Ha sufrido ya todas las pruebas y penurias necesarias para incorporarse a la sociedad canadiense.

La imputación de exposición pública indecente puede considerarse su último rito iniciático. Ahora Canadá le brinda una segunda oportunidad, esta vez en “humble circs” (GC: 239), de nuevo con su esposa e hija, y con el conocimiento

¹⁷ Este título, en particular la palabra *luck*, resulta sugestivo y central. Alude tanto a la caída de Ginger como a su recuperación. Al comienzo el protagonista confía en un cambio de suerte pese a no tener ni dinero ni trabajo. Después, en la oficina de empleo, aluden a “the luck of the Irish” (GC: 13). Pero el error de Ginger es su confianza desmesurada en la fortuna. Este tema además puede asociarse a otro destacado en Moore: la libertad y las oportunidades de Norteamérica frente a las restricciones de la vida en Irlanda.

adquirido de que “his hopes, his dreams, what were they but shams?” (*GC*: 228). Paradójicamente, como Moore explica, es el fracaso y no el éxito lo que produce la victoria moral del discernimiento personal (Cameron, 1971: 67). Pero éste, a su vez, produce aislamiento y soledad. Al final, Ginger debe ceder y aprender, igual que todos los personajes de Moore, que desafiar al sistema supone una amenaza, la alienación total frente a su gente y la pérdida de la escasa comunicación con la humanidad que aún le queda. Comprendemos que el sino del exiliado es el anonimato, la exclusión de la comunidad y el sacrificio de su identidad¹⁸.

De ahí que Ginger tenga que esforzarse para amoldar su vida en armonía con el nuevo espacio. Al aceptar sus limitaciones y las de su entorno, alcanza un grado justo de madurez y adaptación. En este renacimiento, descubre al fin que el amor sólo se encuentra en el ámbito privado de la familia – “Love isn’t an act, it’s a whole life...” (*GC*: 240) – y que la verdadera felicidad pasa por la resignación:

He had tried: he had not won. But oh! What did it matter? He would die in humble circs: it did not matter. There would be no victory for Ginger Coffey, no victory big or little, for there, on the course steps, he had learned the truth. Life was the victory, wasn’t it? Going on was the victory. For better for worse, for richer for poorer, in sickness and in health... till... (*GC*: 240).

Sólo así, con este nuevo sentido de la vida y del amor, podrá al fin encarar su propia imagen en el espejo sin restos de fastidio. De este modo, la novela resulta más optimista que las anteriores porque, aunque Ginger no lo aprecie, la historia

¹⁸ En esta situación, quizás podamos ver una relación en la elocuente explicación postcolonial de Punter a propósito del conocimiento reservado al exiliado:

What kind of knowledge can be obtained, and to whom might it be relayed, under diasporic conditions? A knowledge, one might say, that is forever under pressure; one that is forced through the coils of self-consciousness, certainly, but whose processes must always be intertwined with disavowal, with an abiding incredulity about the extent to which the ‘self’ must remain ‘not known’ – not known to the world, of course, but also in the end not known even on the inner screen, forever screened out in order to survive (2000: 162).

concluye con una puerta abierta al éxito, si no en términos económicos, sí en términos humanos. Después de todo, él tiene una esposa y una hija, y la genuina esperanza de un trabajo acorde a su escasa preparación. El descubrimiento del significado auténtico del amor gracias a su paso por prisión puede resultar exótico pero, en cualquier caso, Ginger se reconcilia con su familia, con Canadá y consigo mismo. Sus limitaciones son menos restrictivas que las de otros personajes precedentes. Se ha detenido, ha reconocido sus errores, y está preparado para comenzar con un nuevo talante.

No obstante, este desenlace no es tan esperanzador como parece, pues Moore deja a su protagonista sólo resignadamente contento. Aceptar a la sociedad canadiense es sólo un comienzo, y la capacidad del personaje para forjarse un porvenir satisfactorio no invita demasiado al optimismo. Si bien Ginger se engaña sobre su talento y futuro al dejar Irlanda, y aunque su emigración resulta su salvación, ésta le pasa factura. El impacto de un código moral diferente¹⁹, de una sociedad en la que hacer es más importante que ser, rompe sus esquemas y le obliga a aceptar un tipo de felicidad a cambio de reconocer su propia mediocridad. Es verdad que ahora puede comenzar renovado, con la garantía legal y emocional de haber recuperado la libertad y a su familia, pero sólo a cambio de un recorte drástico de sus expectativas. De ahí que el final transmita resignación, aunque sea más sutil que la expresada en *JH* o *FL*²⁰.

¹⁹ Si el exiliado ha de afrontar un nuevo código de normas, una especie de reglamento interino que, en ausencia de una 'law of origin' (Hall, 1990: 226), Punter llama 'law of the orphan' (véase nota 13, pág. 175), dicha ley, desde la óptica postcolonial,

is based on the impossibility of return and thus, more importantly, on the impossibility of secure knowledge. It spreads into an absence of grounds for self-definition; and it embraces a wide emptying of the heart, such that unwelcome fantasies will take root there and begin, in their turn, a rhizomatic spread. The law of the orphan forbids resistance, for there is no ground on which resistance might take its stance; within this law there is no way of transcending dependence, only of finding a different footing for it as each successive foothold proves untrustworthy (Punter, 2000: 165).

²⁰ Kersnowski va más allá al observar que para Moore los sueños sólo se cumplen a veces y de forma limitada, como le ocurre a Ginger, quien acaba totalmente rebajado por la sociedad:

Ginger Coffey has learned that man is powerless to direct his life much less to help others. He admits to himself that he must live without victory and be a plaything of

La iniciación de Ginger puede evocar respuestas complejas porque, aunque Moore no pone reparos en retratar su inmadurez, parece temer que la madurez pueda implicar una adaptación demasiado completa (Fulford, 1962: 16-18). El protagonista descubre que ni la cultura en general, ni la irlandesa en particular, pueden decidir su destino, lo que hace ver a Kersnowski un ejemplo de determinismo social y de deseo individual libre (1968, 63). Los sueños de Ginger se destruyen gradualmente, a medida que conoce las dos imágenes contradictorias de Canadá: una, como parte de la realidad de Norteamérica, y otra, más implícita, como un segundo Ulster²¹. Esta dualidad puede además explicar las interpretaciones de Foster, McSweeney y Goetsch.

Foster considera al protagonista un símbolo de Canadá (1974:170). Según este crítico, Ginger representa al Canadá de la época, incierto, inmaduro, ocupando el limbo entre territorio y república soberana, entre el viejo país y los Estados Unidos, entre la promesa y el logro de independencia nacional. Este es un tópico favorito entre sus colegas del periódico. Harry observa “They sneeze in the States and we get pneumonia here...” y Fox reprueba que sólo unos pocos gobiernen cuando el país debiera pertenecer a la Unión: “Greatest mistake this country ever made was not joining the United States.” (GC: 75). En otra ocasión Fox se lamenta: “Poor old Canada, not even a flag to call his own.”(GC: 213). Los mismos no dudan en defender a Canadá cuando Ginger la denigra, exhibiendo así lo que a veces parece una esquizofrenia política nacional. Tal vez este enunciado – Ginger

conditions he cannot control. He accepts the illusion of love he and Vera had long ago created, and he accepted a job as “a glorified secretary” with Tiny Tots, a diaper service. Vera had before chided him with having spent his life as “ a glorified secretary,” but urges him to become one. At his trial, he had attempted to save her embarrassment, and she came to believe in Ginger’s dream as a potencial executive. Unfortunately, she is clinging to a man who has lost his dream because he has experienced it (1968: 68).

²¹ Como refleja el apartado biográfico, Moore exhibe la tendencia humana a reproducir sus modelos conocidos, proyectando su recuerdo de Irlanda en cada uno de sus nuevos hogares. Por eso es innegable su esencia irlandesa como escritor, porque los problemas y referentes surgidos en su ciudad natal nunca declinan en su exilio.

como símbolo de Canadá – no se distancie tanto del otro más explícito – Ginger como desventurado inmigrante –, pues su aprendizaje se asemeja al propio aprendizaje de Canadá²². En todo caso, como defiende Moss (1974: 21), el entorno canadiense sólo es un ingrediente contextualizador del aislamiento, nunca un factor esencial de la realidad ficcional de Moore.

Por su parte, McSweeney repara más en el pasado norirlandés del novelista, viendo en Canadá un mero puente entre un Ulster sofocado por controversias y prejuicios endémicos y la vida desarraigada de la América contemporánea. Así lo atestigua en “Brian Moore: past and present”:

While Moore has retained his Canadian citizenship and politely says that he is pleased to be known as a Canadian writer (...) while Canada was the halfway house which meditated his passage from the old world to the new it has not stimulated his imagination in the way that America has done (1976: 58).

No obstante, quizás sea la interpretación de Goetsch (1982) la más útil para determinar la esencia del novelista, pues, aunque hace una lectura canadiense de Moore, su percepción negativa del Canadá de *GC*²³ supone una aproximación implícita al Ulster y, por tanto, a la auténtica identidad del escritor. En algunos capítulos, Montreal no marca diferencias relevantes frente al imperio norteamericano: “For Canada was America; the difference a geographer’s line” (*GC*: 171). Pero, como señala Goetsch, el novelista ve reflejada Irlanda en Canadá mucho más que en los Estados Unidos, concebidos como las antípodas de su tierra natal, pese a tener también muchos rasgos negativos. De ahí que Canadá le invite a una crítica más intensa y que su temor de asimilación se haga incluso más palpable

²² Esta interpretación fortalecería la afirmación de que algunos canadienses, por ejemplo, Jack Ludwig (1962: 13), consideran a *GC* una de sus mejores novelas hasta entonces.

²³ “Was it a backwater, like the land he had fled? Had he made the mistake of his life, landing himself up here among these people, either smug like old Gerry, or full of gloomy prophecies like these fellows?” (*GC*: 75).

al concentrarse en aspectos específicos canadienses (1982: 351). Que el protagonista encuentra una situación en Montreal que Moore conoce bien queda demostrado en sus propias declaraciones:

They're both provincial societies. They are both maintaining an identity which is being encroached upon by a much larger country. They fight the temptation to become what in Ireland is known as Anglo-Irish; but the pressure is very strong. The other thing, too is that Irish Catholicism is Calvinistic, and Calvin is a pretty big figure in Canada (Fulford 1962: 9).

Como irlandés, a Ginger enseguida lo señalan como *Paddy* y pronto encuentra prejuicios anti-irlandeses a su alrededor²⁴. Su jefe del periódico, el escocés MacGregor es descrito como un segundo “Calvin downing sin” (*GC*: 52) que recela de los católicos irlandeses por su tendencia al comportamiento disoluto. Gerry Grosvenor es también escéptico con los irlandeses y elogia a Ginger y a su esposa por no ser nacionalistas y religiosos fanáticos. Irónicamente, Grosvenor es en sí un nacionalista y como tal representa al mentor de Ginger durante su iniciación²⁵. Como caricaturista político de la revista *Canada's Own* es un triunfador conformista, siempre dispuesto a generalizaciones grandilocuentes al comparar Estados Unidos y Canadá:

Now, in Canada, we don't go in for the hard sell. On the contrary” – and his face loosened in that self-satisfied smile peculiar to him when discussing his country – “I like to think that Canadians combine the best facets of British reticence with a touch of good old American down-to-earthness (*GC*: 49).

²⁴ Es significativo que la única amistad íntima de Ginger en Canadá sea la del niño francófono hijo de su patrona. En ocasiones llega incluso a identificarse con él porque su futuro como inmigrante comparte un parecido con la suerte de los francocanadienses: “Michel, what will become of him? What will become of me? (*GC*: 104)”. Ambos tendrán que persistir en un mundo dominado por los WASPs.

²⁵ Mientras que Fox le explica las normas de la economía norteamericana, Grosvenor, “Mr. Canadian Viewpoint” (*GC*: 158-9), tiende a enmascarar y adulterar la realidad. Sugiere a Ginger que falsee sus credenciales al solicitar trabajo y no duda en pretender su amistad, aunque lo que realmente le interese sea su mujer.

Pero las experiencias del protagonista no concuerdan con estos eslóganes patrióticos, a los que Moore parece querer ridiculizar para así enfatizar la cerrazón de Canadá. Con el fin de ver la realidad con claridad, Ginger se ve forzado a rechazar al orgulloso Grosvenor, a quien “adolescence, like an incurable disease, had never quite left” (*GC*: 34). Según parece, la madurez significa para Ginger adaptarse a Norteamérica en lo necesario y liberarse de su provincialismo irlandés, no sucumbir ante uno nuevo²⁶. Así, para Moore, la emancipación frente a la comunidad de Irlanda no equivale ni al rechazo frontal de todos los valores tradicionales ni a la asimilación ciega del provincialismo canadiense y el desarraigo norteamericano. Resultan gráficas las reflexiones de su portavoz:

He smiled at her, drawn by that immigrant bond,... New Canadians: thousands like her came here each year; thousands started all over again in humble circs... And still they came, from every country in Europe, riding in old railroad colonist cars to the remote provinces of this cold, faraway land. Why did they do it? For their children's sake, it was said... Wasn't he one of them? Wasn't he too a man who would always be a stranger here, never at home in this land where he had not grown up? Yes: he too (*GC*: 169-170).

Esta sensación anímica de desarraigo y desposesión que transmite Ginger recuerda el precepto postcolonial que señala la alienación del exiliado como una de las propiedades más características de la literatura de diáspora. De igual forma, hemos visto que a lo largo de la narración se refleja otro de los rasgos

²⁶ Interpretación sostenida por su proceso judicial, auténtico clímax de la novela que parece sugerir que no hay una solución adecuada al conflicto entre estos dos grupos mayoritarios: la policía francocanadiense no incrimina a Ginger por desorden público sino por exposición indecorosa, acaso sólo por hablar inglés, y el juez, previsiblemente anglosajón, lo absuelve sobre todo por su disgusto hacia la policía francófona. Además, desde la óptica postcolonial, este desencuentro tácito se aproxima a la realidad que Moore dejó en Belfast y es asociable – en cuanto tema complementario del exilio – al horror suscitado por el racismo exaltado.

postcoloniales relacionados inexorablemente con el exilio, la disyunción²⁷ entre expectativas y realidad. Dicha disparidad produce siempre desorientación, lo que ya veíamos presagiado en “Uncle T” y ahora constatamos en *GC*. Nuestro análisis permite establecer otros nexos posibles. Porque si el postcolonialismo centra su atención en la identidad, esta novela aborda precisamente eso, los problemas de identidad cruzada que el protagonista, como emigrante, debe resolver para reparar la maltrecha relación entre su – hasta ahora – identidad irlandesa y su nuevo lugar (véase también, nota 26, pág. 184). De este modo, los diseños de Moore pueden circunscribirse a lo que denominábamos “reading for ‘resistance’”, es decir, al campo de la significación postcolonial.

Por otro lado, la novela nos produce cierto distanciamiento irónico gracias a dos recursos fundamentales del autor: la percepción de los personajes secundarios – que complementan al contexto, la trama y el narrador²⁸ para informar acerca de los hechos relatados – y la fusión de varios hilos argumentales. Estas técnicas narrativas permiten igualmente fijar otro paralelismo con la teoría postcolonial, pues la ironía destaca como uno de sus principales soportes formales para captar “the representational contract of ‘realism’” (Slemon, 1996: 187-8). Esta ironía – visible también en el juego entre el vasallaje y el desdén que inspira la religión en el protagonista, o en el modo cómo se materializan su conocimiento y transformación personal – resalta asimismo la realidad postcolonial de Moore e invita por tanto a una interpretación acorde a este prisma crítico.

Respecto al punto de vista de los personajes “transitorios”, éste posibilita una mejor interacción entre la experiencia interna del protagonista y su entorno

²⁷ A ello parece también aludir Stovel cuando señala que el drama central de los personajes de la primera etapa de Moore “lies in the conflicts between the characters’ inner demands and the fixed social framework in which they find themselves. This framework, in other words, is necessary for presenting the dramatic movement from self-delusion to self-recognition and self-acceptance” (1981: 184). O Goetsch, cuando argumenta que “in the course of the action three different images of Montreal and North America collide with each other” (1982: 349).

²⁸ Moore explica *GC* como “a first person novel written in the third person” (Fulford:1962: 10).

social²⁹. Así, cuando atónito Mr. Rhodes describe a Ginger al final de la novela, ebrio y desmoronado (*GC*: 209), o después en la escena cuando los policías lo arrestan (*GC*: 216-8), se genera una impresión más neutra de su humillación. Estos cambios de perspectiva nos dan una visión irónica tanto de la situación como del protagonista. Cuando para tranquilizarse Ginger confía en “his habitual processes of ratiocination” (*GC*: 80, 179), además de su entereza y optimismo también podemos derivar otras implicaciones menos halagadoras, en particular su escasa objetividad y cierta dosis de egocentrismo.

En cuanto a las tramas coexistentes, destacan la vida familiar de Ginger y su trayectoria laboral, las cuales, aunque independientes en lo esencial, quedan irremediabilmente unidas con su cándida promesa de condicionar la una a la otra. El efecto creado potencia también la aprehensión de algunas escenas trágico-cómicas, pero sin impedir nuestra compasión. Tal es el caso cuando los celos se apoderan de Ginger, una vez que su esposa lo rechaza y él imagina sus infidelidades con Grosvenor.

En todo caso, el análisis presentado y la ironía detectada pueden avalar la idoneidad del libro para plantear una lectura postcolonial. Otra cuestión diferente es la valoración del autor y la novela, donde podemos observar que no todo son juicios positivos. Entre los autores más críticos, destaca Tom Paulin, quien estima que su estilo se fija con su primera novela y luego apenas evoluciona. Aunque le reconoce algunos logros como resistir las tentaciones tradicionales del escritor irlandés – “the urge to con his English and American readers with winsome rethoric and purple passages, or to waste his talents (...) on adolescent puns and flatulent phrases” (1975: 245-46) – considera que a veces le falta distinción escribiendo, y que no supera un nivel meramente competente. Según él, *GC* es un

²⁹ Moore recurre una y otra vez al planteamiento formal de presentar una historia desde la objetividad limitada de los protagonistas y el complemento de unos personajes secundarios, a los que Stovel considera la mejor firma del autor (1981: 186).

libro superficial sobre un personaje superficial (véase nota 16, pág. 177). Otro autor crítico con la novela es Ruth Niel, quien también la considera el tratamiento más superficial del exilio porque

Here emigration is mainly an outer event, Ginger does not really suffer separation, for he has left Ireland, with his family, in order to live an easier life in Canada... In the other novels which pick up the motif of exile, the theme is treated in a more complex manner... (1990: 61).

En efecto, este tema se aborda de modo más complejo en otros trabajos, pero esto no equivale a considerar a *GC* como una novela insustancial. El análisis previo demuestra la gratuidad de negar el sufrimiento del protagonista exiliado y, en mi opinión, también relativiza las apreciaciones de Paulin. Que las aspiraciones de Ginger sean principalmente materiales no implica que el tratamiento del exilio – o la novela – sea más superficial; quizás resulte menos sofisticado, más primario, pero en absoluto trivial³⁰. Tanto los recursos irónicos mencionados como la posibilidad de varios niveles de interpretación desmienten esa supuesta superficialidad. Las apreciaciones vistas – el desenlace resignado, el protagonista como símbolo de Canadá y el temor de asimilación de Moore – se suman a una lectura literal, dotándola de mayor complejidad y significado³¹.

El exilio de Ginger puede ser su salvación pero ha de pagar con su propio desarraigo como sacrificio a la experiencia extranjera. Si su inmersión se prueba compleja, se debe a las dificultades encontradas pero también – y no en menor

³⁰ Según Foster (1974), *Ginger Coffey* puede considerarse una figura transitoria entre fracaso y desarraigo, por lo que aun siendo técnicamente más simple que las novelas previas, este trabajo representa un avance temático y un trabajo fundamental en el corpus narrativo del autor.

³¹ En realidad, como se defiende desde el postcolonialismo, el exilio y su concepción encierran enigmas de difícil interpretación: “The diasporic terrain, which we may also ally to the territorialisation of the exile, or the geography of the refugee, is also and inevitably one that cannot be fully written or read, it is a land of ‘secrets’, of the uncanny, where any reading is curiously doubled” (Punter, 2000: 166).

medida – al empeño en aferrarse a viejas quimeras del pasado. Ése es su error y su equipaje, la típica mentalidad irlandesa, cordial e inocente, y un exceso de optimismo con su suerte. Sólo la superación de estas maneras puede afianzar su madurez emocional y su adaptación gradual, lo que para Moore supone un largo proceso de conocimiento personal. Pese a la amargura de sus vivencias y su precariedad, el exiliado puede preservar su integridad. El abandono de Irlanda resulta insatisfactorio pero posible.

Así pues, *GC* dramatiza el esfuerzo de adaptación del emigrante. Como todos los exiliados de Moore, Ginger arrastra su pasado irlandés, el cual, aun siendo el contratiempo a superar, le confiere su esencia más genuina y clarifica el pensamiento e identidad artística de su creador. En conjunto, *GC* no sólo conforma el mejor exponente del novelista sobre la marginación del exilio³²; además muestra un entramado alusivo de emociones y sentimientos humanos ante los que el lector no permanece impasible e incluso llega a identificarse. De ahí el acierto de Henry DeWitt:

If the typical problem for a Moore protagonist is one of self-justification, confused by a conflict between social or religious definition and essential need, for the reader it is one of at once sharply contemplating differences and recognizing with pity, hilarity, and wonder (and occasionally with exasperation) our common nature and our common fate. Abstract issues are involved, inviting our agreement or dissent – yes, Irish Catholicism is inhibiting and mean; yes, glossy America is dehumanizing; also, yes, we must come to terms with not deny our past – but the deeper provocation is for us to imagine and to feel, to pity, sympathize with, and to judge other lives that *unexpectedly* mythologize implications of our own (1974: 9).

³² Hemos visto ejemplos menores en el tío y en el sobrino de “Uncle T” o en supervivientes como el viejo Billy Davis de *GC*. Podemos ver otros – si incluimos las posibilidades potenciales del porvenir – incluso en una hipotética emigrante como la desdichada Kathleen de *MI*. Pero Ginger muestra como nadie la lucha de supervivencia.

Finalmente, esta novela marca un punto de inflexión, pues en lo sucesivo el autor relega el retrato del exiliado marginado a un segundo plano, optando por protagonistas mejor situados y educados, personajes que estudiaremos en el siguiente capítulo.

5. EL ARTISTA COMO EXPRESIÓN SUBLIME DEL EXILIO



Después de tratar la situación marginal del individuo dentro y fuera de Irlanda, Moore centra su interés en la figura del artista exiliado, que junto al escenario físico de Estados Unidos y el mental de Irlanda conforman un modelo ficcional óptimo para plasmar su visión personal sobre el conflicto entre la vieja comunidad tradicional y un mundo nuevo y alienador. Aunque esta figura tenga el protagonismo de su ficción norteamericana, podemos ver algún antecedente en el período anterior. Su primer artista aparece ya en *JH*, Bernard Rice, un personaje débil pero brillante que ha cambiado sus sueños artísticos por la comodidad de vivir con su madre. Además, sus dos primeros protagonistas, atribulados por una sociedad cerrada y una religión dominante e imperativa, a veces también han sido identificados como artistas insinuados. Jeanne Flood por ejemplo, llega a decir: “The rebellious artist is disguised in these first two books as a spinster alcoholic and an impotent schoolmaster ...” (1974: 14).

En este capítulo analizaremos la etapa donde Moore profundiza en su representación del exilio irlandés desde la difícil perspectiva del escritor que intenta integrar arte y desarraigo. Concebidas y generalmente emplazadas en Estados Unidos, las novelas objeto de estudio presentan unos rasgos comunes importantes: son bastante más innovadoras en técnica que sus trabajos anteriores; sus protagonistas son más o menos cultos, creativos y triunfadores en términos materiales, aunque esto no impide sus fracasos personales; las relaciones sexuales, al igual que las paternas, adquieren mayor relevancia; y por último, en cada novela se siente el peso del pasado católico irlandés, así como su confrontación con la nueva sociedad americana en que vive el novelista. Detendremos nuestra atención en *AL*, si bien incluyendo también algunas observaciones referidas a otras novelas que profundicen en el estudio del artista exiliado. Esta sección nos ha de confirmar la esencia de Moore como irlandés exiliado, pues a pesar de que su vida en Belfast, Montreal, Nueva York y California le aporta abundante material para su ficción, la experiencia de continuo cambio y desarraigo vivida en el proceso se hace más real no ya que la estabilidad asociada a los territorios adoptados – que

nunca es mucha – sino incluso que su raigambre con respecto a sus propios orígenes. Como el autor reconoce:

once again, as has happened so often in my years of self exile, in countries far from the land of my birth – I stood balanced on that seesaw of emotion and memory which has been the fulcrum of my novels – the confrontation between there and here, which was and is the fruit of my decision to choose exile – to leave home (Moore, 1976: 6).

5.1. *An Answer from Limbo*: El sacrificio creativo

Primer trabajo con un artista como personaje principal, *AL* es según Moore, su novela más ambiciosa. Aparte de los antecedentes mencionados, concibe el desarrollo artístico del protagonista inspirándose en las aspiraciones del sobrino de “Uncle T”, y en su siguiente relato, “Preliminary Pages for a Work of Revenge”¹ (1961). Además el escritor Brendan Tierney no es el único protagonista de la narración: su madre y su esposa ocupan también una posición destacable como representantes contrapuestos del amor maternal y el carnal, del viejo mundo y el nuevo, del catolicismo irlandés y el vacío espiritual de Norteamérica. Así, esta novela reproduce en conjunto un caso inconfundible en el que unos personajes con pasado irlandés se enfrentan a un mundo descomunal, ateo y competitivo, en palabras del autor, “Irish Catholicism against the rootless wasteland of North America”, (Dahlie, 1987: xv). De hecho, Mrs. Tierney, la madre de Brendan, parece morir como resultado de dicho enfrentamiento, mientras su hijo se afana por sobrevivir y triunfar con la novela de sus sueños.

¹ Como indica el título, estas páginas pretenden ser los preparativos para una revancha literaria, un manifiesto donde el autor se dirige a unos interlocutores anónimos, supuestos conocidos cuya mala conducta impactó en su imaginación creativa.

El escenario corresponde al mundo de los años 50, un mundo que carece del compromiso de los personajes aventureros de Hemingway o de la decadencia presentada por Faulkner, y que se regodea con las promesas de riqueza y confort que ofrece Nueva York. Con todo, y frente a estas pretensiones, sus habitantes también sienten las mismas necesidades que los expatriados de otras décadas pasadas, una comunicación física, intelectual y espiritual, que anhelan conseguir y cuya esperanza les aporta la fuerza necesaria para seguir adelante. Este mundo, que a los ojos del nostálgico tradicional representa un limbo ilusorio – en la mente de Mrs. Tierney, “... a quiet place like an airport lounge with green plants that were not real and food on a buffet that was not real food” (AL: 210) – refleja una realidad de difícil asimilación². Brendan, al cambiar sus valores irlandeses por las normas y aspiraciones del Nueva York literario, y al sacrificarlo todo, trabajo, familia e incluso integridad personal, ilustra lo que puede ocurrir en semejante situación.

Resulta difícil concretar el tema de la novela pues, de la mano de los protagonistas, se presentan tres líneas argumentales paralelas, unidas por ese escenario común como nexo y contexto de confrontación. La coexistencia de estas tramas, junto a las impresiones de los personajes secundarios³, posibilita una lectura irónica distanciada del mismo modo que veíamos en *GC*. Por un lado está la lucha de Brendan por convertirse en un novelista reconocido, su sacrificio y la subsiguiente desidia familiar. Pese a originar el conflicto doméstico, parece mantenerse emocionalmente inmune frente a madre y esposa, viviendo en el limbo

²Hay ciertas notas del autor que ayudan a clarificar la perspectiva moral de la novela. Por un lado representa “the modern condition: a place, neither heaven nor hell, a place of oblivion...”. Pero por otro, “America, not Russia, is the pattern for future of the west. For this reason, living in New York is like living in the Imperial Rome of our day, and there is a wild dirty electricity to the city which makes it an ideal place to live” (Tener & Steele, 1987: 31.17.2.).

³ Conforman un escenario social de carácter instrumental porque su aparición a lo largo de la novela adorna la narración con puntos de vista diferentes que enriquecen la interpretación de los protagonistas y su situación. De ahí el interés de su aportación para nuestro análisis. Entre ellos cabe destacar al amigo de juventud Ted Ormsby, al escritor Max Bronstein, al sobrino irlandés Frank Finnerty, a Vito y al guardia encargado de las formalidades tras la muerte de Mrs. Tierney.

de los que evitan elegir. Su crisis constituye un símbolo universal legítimo del conflicto creativo del artista, ya que sus problemas éticos y estéticos no surgen directamente de las costumbres locales o contextuales, sino que suelen ser comunes a todo creador. Por otro lado, Jane encuentra la liberación temporal de sus ansias en un *affair* adúltero con Vito, lo cual personifica la falta de escrúpulos morales y el triunfo del sexo como medio impersonal de comunicación. Por último, asistimos al abandono de Irlanda de Mrs. Tierney, a sus intentos misioneros en Nueva York y a su consiguiente destrucción en una cultura extraña.

Estas historias confluyen, de modo que el rechazo de Vito provoca en Jane un deseo histérico de castigar a Mrs. Tierney, quien, sin embargo, se compadece de Jane y más que juzgarla, trata de ayudar. Su presencia puede considerarse un pasaje de retorno a través de recuerdos y creencias, una travesía del limbo que ofrece el mejor contraste de los valores de dos mundos contrapuestos. Sus valores son contrarios a los de Jane, pero ambas tienen unas actitudes vitales contradictorias y carecen del control de su propia vida, siendo, como otras protagonistas de Moore⁴, víctimas de la sociedad masculina.

AL se distribuye en episodios alternos en los que los distintos personajes, tanto principales como secundarios, van presentando sus puntos de vista personales. Pero la novela además, nos ofrece otro nivel de metaficción más directo pues las partes de Brendan aparecen en primera persona, frente al resto contado en tercera persona. Esta mayor cercanía de la perspectiva de Brendan refuerza su

⁴ Ruth Niel sintetiza este gusto por personajes femeninos como otro de los rasgos recurrentes de Moore:

His ability to write psychologically convincing novels about women is generally praised, although some women critics attack him for his "male" views of women's desires and hopes. They argue that for Moore's women characters the solution to a crisis is always connected with a man and with sex. It is certainly true that... the ultimate failure or success of their attempts at liberation is always described in terms of sexual, and therefore sometimes superficial, liberation... but his insight into the nature of their crises and the diversity of the psychological problems connected with their state of mind reach beyond a simplifying "male" point of view (1990: 66).

protagonismo, y puede hacernos sentir que este libro no es la novela que está escribiendo, sino acaso otro posterior en que nos cuenta su vida. Por otro lado, algunos críticos (entre ellos, Paulin, 1975) han reprochado que Moore oculte toda información relativa a la novela de Brendan, pero esto supondría una dificultad añadida a la narración en la que el autor no aprecia ventaja alguna. Además, si el lector nunca llega a saber de qué trata esa novela en curso, es porque Moore pone el énfasis en el acto de la creación y en sus efectos sobre el artista y su entorno⁵. Paulin sugiere que esta omisión explica en parte la autoridad con que Moore aborda el tema del novelista principiante: “because we never learn what Tierney’s novel is about as Moore never shows him labouring alone – not even as a ghostly double – in that not very credible garret in Greenwich Village.” (1975: 246). Quizás no se sienta el limbo del que habla Paulin – “that utterly asocial isolation Derek Mahon expresses in ‘The Prisoner’” – pero resulta ilusorio y falaz pretender no ver el limbo en que se haya Brendan. Este precisamente será uno de los objetivos de nuestro análisis.

Dada la imbricación de las tramas y el cambiante punto de vista, un estudio pormenorizado de *AL* aconseja una exposición independiente. La nuestra comienza con Mrs. Tierney y Jane, por no representar en rigor al artista exiliado, para seguir con Brendan, razón expresa para la inclusión de la novela en este capítulo.

Mrs. Tierney

Mrs. Eileen Tierney resulta el personaje mejor caracterizado del trabajo, quizás porque su llegada a Nueva York y sus reacciones al nuevo entorno generan

⁵ Entre otros críticos, Flood (1974: 58–60) y Dahlie (1981:82–92) observan la conexión entre creación y destrucción en la novela, interpretando el acto creativo como un nacimiento que da al traste con los sentimientos del artista y con su matrimonio, y trae consigo la muerte de Mrs. Tierney, lo cual se convierte en el precio de su triunfo artístico. Según el propio Moore, éste es el único dato autobiográfico directo de *AL*, la descripción del entierro, basado en el propio funeral de su madre desde el que dice sentirse viejo, aunque aún tenga cuarenta años (Sampson, 1998: 145, 123).

las principales escenas de la novela. Con ella Moore introduce una variante en su canon temático del exilio, pues éste y la libertad ya no son preferibles a la permanencia en Irlanda⁶. Las imágenes frustrantes que acompañaban a Judith Hearne y Devine en las primeras novelas, se modulan ahora en algo más sutil. Cuando parte al encuentro de Brendan y su familia, Mrs. Tierney no sospecha el impacto que la gran ciudad va a tener en su vida, pero no tarda en hacer sus primeras conjeturas. Al salir del aeropuerto, camino de su nuevo hogar,

she was reminded of an H.G. Wells film she had seen years ago, a film in which men in white togas directed the world from sterile operating theatres. But this was the future made present and real: nothing sterile about it. There was a rim of dirt on the taxidriver's collar, and the taxi itself was dirty, its cheap plastic seat covers cracked (AL: 36).

Pronto descubre que, más que una abuela, lo que esperan de ella es una criada: "Maids cost a fortune here. Besides, now that Jane's going back to work, she wouldn't want to trust the kids to a stranger" (AL: 37). Su fervor católico y su rígido sentido del deber impiden su adaptación al nuevo entorno, lo que representa uno de los problemas centrales en la vida de los personajes, su desarraigo. Este sentimiento queda gráficamente plasmado en sus impresiones de su nuevo hogar:

... Books galore and magazines, ashtrays every place and three half-empty bottles of spirits on a side table. But for all the untidiness, all the objects strewn about, the room made her think of a room on a stage: it was no real. There was not one thing in it from their family homes, not one thing which looked as though it had belonged to someone else before them. And yet she remembered sending them some silver as a wedding present; she remembered

⁶ Hay dos razones que pueden esclarecer esta nueva variante: por un lado, y frente a los personajes previos, Mrs. Tierney ha triunfado en sentido humano, por lo que la lógica argumental hace más natural que se prefiera Irlanda al desarraigo de Nueva York; por otro lado, el exilio y libertad encontrados con la vida moderna norteamericana probablemente representan el objeto de denuncia en la intención última de Moore.

a silver christening mug she sent for the little boy, and a large Beleek vase Brendan's aunt had sent and surely Jane's family must have given her something, furniture or something? Where was it? Had they hidden it all or sold it? Were people in America ashamed of their past? (AL: 47-48)

Con esta impresión, recapacita: "He wants to write a book. She will earn the dollars. I am to mind the children. Yes; I am to mind his little pagans for him. Did he bring me across the ocean to show me where I failed?" (AL: 48). Porque Mrs. Tierney, frente al abrumado Ginger Coffey e incluso frente a su propio hijo, se aferra tenazmente a su pasado y, en espíritu, nunca lo abandona. En un principio, sin embargo, reserva su severo código moral para sí, siendo esto – que sea ella quien muestre más tolerancia⁷ – una de las ironías mayores de la novela. Después, siendo testigo de los problemas conyugales entre Jane y Brendan, advierte que "they have no dignity, Americans. But everything is different here. There is no law that says they must stick it out in a marriage" y reconoce para sí que ella también podría haber dejado a su marido "if there were no laws to hold me?" (AL: 89). De este modo, se nos muestra un presente donde el hombre puede buscar su felicidad, un presente en contraposición a un pasado regido por preceptos dogmáticos que anulan el derecho libre a soñar bajo la amenaza del castigo. Porque, como señala Kersnowski:

In acknowledging that the laws were not absolute, not perhaps desirable, Mrs. Tierney has given what may be the basic assumption which leads to the conclusion that man is obligated only to his own satisfaction. She has no way of knowing the despair and alienation which result when people find

⁷ A la luz de las declaraciones de Moore, quizás podamos asociar esta tolerancia a la percepción que tiene de su madre, aunque ésta fuera una mujer más sofisticada:

"I was in my thirties and I just began to realize (...) that parents had many, many qualities that I didn't think they had when I was twenty; (...) for many people any faith is better than no faith (...) my mother (...) while she was sort of depressive, her faith kept her from being self-centred. And Brendan is self-centred, Jane is self-centred, Mrs. Tierney is not self-centred" (Dahlie, 1968: 20-21).

experience debunks expectation. For people of such experience, even the anti-hero is too optimistic, too idealistic a concept (1968: 69-70).

Su firmeza espiritual inflexible se explica en parte por su ya avanzada edad al abandonar Irlanda y porque, a diferencia de los protagonistas precedentes, su vida sí ha conocido el éxito material: "... I had a grand life, we had good times, I was always busy..." (AL: 145). De ahí que algunos críticos como Foster hayan llegado a considerarla un personaje más admirable que el descreído Ginger, argumentando que

Intolerant and atavistic, Mrs. Tierney is the perfect foil to Brendan and to Jane, whose fashionable and facile tolerance renders her less unattractive to the reader than she would have appeared in any of Moore's previous novels (1974: 173).

Al cuidado de sus nietos y alarmada ante su situación espiritual, decide bautizarlos por su cuenta – "He (the priest) said she must make Brendan bring the children... as if Brendan would ever agree to the like of that... Priests lived behind presbytery walls. They did not understand" (AL: 133) – y harta de las condiciones de su nueva vida, con un dormitorio aséptico e impersonal, determina plantarse: "I've had enough of trying to please them, she decided. Tomorrow, a crucifix goes up on that wall" (AL: 138). El bautizo provocará un altercado irreconciliable con su nuera – "I didn't want you here, I never wanted you to come, life's miserable with you on top of us all the time and then you go interfering with my children, you sneaky, deceitful old-poop" (AL: 226) – y a la postre, su abandono de este hogar. Pero además estas reafirmaciones del bautizo y la cruz encubren ambas una solicitud tácita de compasión hacia unas actitudes y supersticiones religiosas que el propio Moore ha rechazado: si el lector se conmueve con Mrs. Tierney es porque, pese a su cerrazón ideológica, trasciende su ternura frente a la pedantería prepotente de Brendan y Jane:

They were well named, she decided. The darlings. That was her private name for them, what with their darling this and darling that. Look at those back rests would you. Brendan not thirty and her even younger. Back rests, as if they had one foot in the grave! Bohemians my eye; they were as set in their ways – ‘Is it drink time yet, darling?’ ‘Is it time to do the dishes, darling?’ – as two old grannies. Bohemians, it’s their children, not them, who are the Bohemians. Wild savages those children are, but whose fault is that when Jane treats them as equals... (AL: 70).

Comprendiendo que sus creencias no tienen cabida entre los suyos, decide abandonarlos, mudándose al apartamento vacío de su primo Frank Finnerty⁸. Allí aguarda paciente su regreso a Irlanda, sola y ante el calor tedioso del verano neoyorquino, y entre sueños y recuerdos, repasa su conducta presentándonos desde el subconsciente su propio juicio final. Esperando la visita de su hijo sufre un tropiezo por el que va a morir, tras una secuencia de desmayos, vómitos y ensoñaciones delirantes donde examina su conciencia. Estas circunstancias resultan una cruel ironía para quien valora tanto el sentido de comunidad, una ironía resaltada por el hecho de morir junto a un ruidoso televisor, auténtico símbolo amoral en que los nuevos medios de información se han convertido⁹.

Así, la presencia de Mrs. Tierney puede considerarse una travesía del limbo, aunque sea un pasaje de retorno memorístico a los momentos estelares de su vida: el nacimiento de sus hijos, la boda de su hija, la muerte de su esposo, etc. Como antes hiciera Ginger Coffey, Mrs. Tierney sufre también el aislamiento del recién llegado. Pero ahora Moore abandona el motivo del fracaso – esta protagonista ha

⁸ Ambos personajes son claros exponentes de otro tema de fondo en la novela, la inmensa soledad y desarraigo asociados a la vejez en la vida moderna.

⁹ Como se refleja en la biografía, este relieve que Moore otorga a los poderes mediáticos – y que después explotará más detenidamente en novelas como *RS* y *GVC* – recalca su convencimiento de que en Norteamérica las imágenes y gestos revalidados por los medios visuales parecen más reales que la misma realidad.

disfrutado de una vida aceptable en Irlanda – en favor del desarraigo, que en el caso de Mrs. Tierney tiene consecuencias fatales. Este contraste entre la plenitud de su vida pasada y su posterior aislamiento queda registrado al final de la novela cuando Brendan reflexiona:

... my mother's life was what is called a success. She was pretty; she married a successful man; she lived in a large house; had maids, a car and holidays abroad. She bore her husband four children and nursed him through his final illness. She had known in her lifetime perhaps a thousand people and some of those people loved her. Yet she died alone in the limbo of a strange apartment and lay dead until, by accident, a stranger found her (*AL*: 315-6).

Por esto, quizás sea la interpretación ritual de Foster la más atinada en su valoración de Mrs. Tierney: Que sea destruida por no querer canjear sus valores por su incorporación en el mundo de Brendan y Jane, no implica que Moore abogue por dichos valores tradicionales. Sin duda los rechazaría como hace desde los inicios de su carrera. Pero tampoco se muestra condescendiente con la comunidad y la sociedad que la victimiza. Esta ambigüedad aparente no debe confundirnos: Moore, como siempre, es crítico, aunque aquí lo sea más contra la deliberada ausencia de integridad, dignidad y credo de su nuevo ambiente de trabajo en Nueva York. De ahí que podamos afirmar con Foster que “for the first time in Moore's work, primitivism and provincialism become virtues, bulwarks against the erosive hypocrisies of modern, cosmopolitan life” (1974: 174).

Jane

Jane y Brendan personifican a una pareja emblemática de los extremos a que la sociedad moderna contemporánea puede llegar cuando los valores personales se exacerban en detrimento de los colectivos. Representan, por tanto, un modelo de vida que defiende la libertad e independencia plena del individuo, aun a costa de su soledad y desamparo existencial – alto precio que estos portavoces de Moore no

parecen comprender hasta el final, cuando ambos deben enfrentarse a su inmadurez y delirios obsesivos de venganza y éxito –. Su matrimonio se debilita debido a su falta de escrúpulos, porque como observa Mrs. Tierney, para ellos no hay pasado ni experiencia, tan sólo el presente con sus urgencias inmediatas, y porque – como el propio Moore explica – “Unfortunately, it is more difficult to live without a faith than with one” (Girson, 1962: 20). De este modo, su responsabilidad conyugal y familiar queda mermada por las condiciones precarias de su situación y por sus propias ambiciones individuales donde no cabe el compromiso mutuo. Pero aunque ambos consortes refrenden estos nuevos valores, y aunque sea Brendan el principal desencadenante de los acontecimientos, sin embargo es Jane quien proyecta más la imagen del ciudadano convencional de esta nueva realidad simbolizada por Nueva York, y quien mejor encarna el triunfo del amor carnal como medio impersonal de comunicación:

So Much has been said in the twentieth century about the importance of sex as a means of communication and as a motivating force that sexual experience has become for many the main desideratum of life, especially for people who have no sexual experience. Such obsession is especially evident in Brian Moore’s characters, who have been denied or displeased by this experience. They await “the ravisher,” the fifth horseman of the apocalypse, a being they envision as force unfettered by the inhibitions of their own world (Kersnowski, 1968: 64).

En nuestro estudio del exilio, esta capacidad que Moore confiere al sexo como vehículo comunicativo puede considerarse una manifestación propia del llamado exilio interior, de esa condición espiritual o existencial que presenta el hombre moderno disconforme con la sociedad y con su cometido en ésta. Ya que la separación geográfica no es la única causa del desarraigo del individuo, y que éste también puede manifestarse a través de conductas sexuales no convencionales, el exilio para Moore se convierte en un fenómeno amplio en que tiene cabida toda expresión humana ligada al alejamiento o ruptura de la persona con su entorno. La

sexualidad no es excepción. De ahí que a menudo veamos entre sus protagonistas seres conmocionados por sus propios sueños y fantasías, seres cuya necesidad de contacto se convierte fácilmente en una necesidad de amor más allá de lo físico¹⁰.

Jane es una atractiva norteamericana que de joven conoce en Mallorca al escritor en ciernes Brendan Tierney. Después, ama de casa y madre de dos pequeños, su vida en Nueva York se ve sobresaltada cuando se invierten sus papeles, dejando el hogar y los niños en manos de la abuela irlandesa y haciéndose cargo del sustento familiar con un trabajo fuera de casa. Estos cambios, que en principio le permiten complacer sus ansias de liberación, le acarrearán también graves consecuencias: un choque frontal con su suegra, a quien en secreto apoda “Mrs. Let-Me” (*AL*: 123) por su molesta predisposición y ubicuidad; un alejamiento progresivo, acaso irreversible, de su marido; y tras satisfacer su avidez sexual en el trabajo, el sentimiento de culpa y un vacío difícil que ha de soportar con resignación. Igual que Brendan, Jane también parece dispuesta a sacrificar todo por unos sueños que, curiosamente, aunque inconfesables para ella, conocemos desde el principio:

Jane Tierney dreamed of dark ravishers, young and fierce, who loomed in her thoughts like menacing yet exciting phalli, their silken shirts disturbed at the openings by crisp black curls of body hair, who wore suits of impossible cut, gold watch bracelets and religious medals on silver chains, who used cheap cologne, whose olive-complected smiles revealed white predators' teeth. Men. With them, in fantasy, she performed unnamable acts and, willing yet afraid, was humiliated, robbed, degraded, defiled... Men. Not Brendan (*AL*: 26).

¹⁰ Estas fantasías no sólo pertenecen a viejas señoras recluidas e ignoradas como Judith Hearne. También sueñan otros personajes mejor situados socialmente, Ginger Coffey imagina a su esposa con un amigo oportunista, Jane Tierney anhela amantes exóticos, quizás latinos (*AL*: 26),... En realidad, este componente sexual – bien sea en el plano onírico o en el real – acompaña la obra de Moore de principio a fin. Pero como se ha dicho (Sampson, 1998: 234), su intención dista de ser pornográfica, ya que incluso lo físico tiene en él un fin emocional.

Su mentalidad emancipada – “Sin was, to Jane, an archaic word. Sick was its current usage. But in the disparity between dream and reality she had a sense of wrongdoing, a vague guilt... (AL: 26)” – y las circunstancias van a permitirle pronto materializar sus deseos, al encontrar a su “dark ravisher” en el director artístico de su oficina, Vito Italiano, un fanfarrón que gusta de burlarse de sus subordinadas. Tras resistir un primer lance, se pregunta “wasn’t this man the flesh and blood of all those dark ravishers she had dreamed of? (AL: 122)” y no tarda en comprobar que “It wasn’t at all like her dreams for she was not taken against her will. She... found herself shaking with lust... (AL: 125)”. Luego de estos primeros escarceos, pronto comienzan sus encuentros secretos, pasando lentamente de su satisfacción primera con Vito “the animal” a anhelar su amor y comprensión. Y así hasta confirmar sus presentimientos cuando un día, por no levantar sospechas en Brendan, Jane debe plantarse ante las amenazas de Vito – “Let’s make sure you know what you’re saying, sweetie. If you don’t come with me know, I won’t ask again” (AL: 200). En efecto, Vito es un tipo peleón que necesita hacerse valer, que lo admiren, y ahora muestra sus verdaderas intenciones al ver en esta negativa de Jane una oportunidad para concluir la relación. Después, aunque Jane se retracte, ya no logra recuperarlo y ante las obscenidades de un viejo portero, desalentada, nos ofrece las siguientes cavilaciones:

... this city was full of lunatics, people who went into muttering fits on the bus, others who shouted obscenities in automats, lost souls who walked the pavements alone, caught up in imaginary conversations. And I am one of them, running like a madwoman after the likes of Vito, humillating myself... (AL: 202).

A Jane le cuesta aceptar los hechos – “You’re not honest with yourself. You won’t face facts. This kind of thing swings for a while and then stops... (AL: 218)”– y pese a convencerse – “... it will be over and I will take up my life again. The

children will save me (*AL: 222*)” – todavía pasa una última noche con Vito, tras la cual se siente rechazada, incapaz de despertar deseo (*AL: 242-3*). De ahí que al final, escéptica, comprendiendo la esterilidad de un egoísmo del que no puede escapar, reflexione cabizbaja:

At twenty-eight, wasn't it an admission of failure to have no person, no thing which you loved more than you loved yourself? I do not love myself, ... but I do not love others either, then I am not better than Brendan... She remembered herself at sixteen when she had hoped to become a painter. She remembered herself at twenty when she had wanted to make a career as an illustrator. At twenty-two she had lost faith even in her talents for that. She wanted babies: motherhood would give her life a meaning. At twenty-four, married and a mother, she had felt she needed some other cause to live for. She did not find one. Perhaps now is the time to look for a cause, she thought. Perhaps I could join the Peace Corps and live in Africa, or crusade against the Bomb, or something? But with two children, would she be able to give her time to a cause? And wasn't it true that she did not feel very strongly about these causes, wasn't she considering them only as therapy?...

For a time she sat staring at the city's red glow, remembering... the catch phrases of her time: affluent society, beat generation, existential decision, nuclear holocaust. But somehow she could not feel that the plight of her generation could really be called tragic. Her generation was not tragic,... it was pathetic. And in college she had been told that pathos was an inferior emotion. Perhaps that is our tragedy... We have lost our dreams and are therefore pathetic. No, that doesn't make sense. Pathetic is not tragic... The city was no longer on fire. It seemed dead (*AL: 306-7*).

Estos pensamientos sintetizan su estado emocional tras lo ocurrido, contribuyendo así a que Jane quede irónicamente reflejada en Vito y en su burda

caricatura como personaje¹¹. Son reflexiones que además ayudan a transmitir el mensaje de devastación de su mundo, ante la que no puede sino resignarse con Ginger: “Going on was the victory. For better for worse, for richer for poorer, in sickness and in health... till...”(GC: 240). De ahí que constituyan, en mi opinión, un broche dorado tanto para concluir el desarrollo de esta protagonista – de cuya caracterización Moore parece satisfecho como para seis años después recrearla en *MD* – como para por mi parte cerrar este apartado.

Brendan

Si *AL* ocupa un lugar destacado en la obra de Brian Moore debe ser por presentar, como símbolo universal del conflicto creativo, el proceso anímico del escritor Brendan Tierney en toda su complejidad, desde el traumático descubrimiento de su vocación hasta la aparente confirmación de sus altas expectativas. Ya se ha señalado que el avance de Brendan es paralelo a su creciente desidia familiar, y que su dejadez propicia la suerte de los suyos. Su crisis refleja una lucha interna donde lo ético cede ante las exigencias artísticas, y donde los códigos de la tradición y la modernidad se someten a careo. La exposición previa de Mrs. Tierney y Jane dan ya buena cuenta del conflicto entre la vieja moral irlandesa y la vacuidad moderna de Norteamérica. Pero en Brendan observamos la fusión de ambos mundos, porque, como emigrante y como escritor, nunca se desprende de todos los valores aprehendidos en su primera formación y, pese a repudiarlos con los actos de su vida cotidiana, no logra borrarlos ni de su consciencia ni de su subconsciente creativo.

¹¹ Algunos parecen añorar una mayor definición descriptiva del amante. Foster por ejemplo argumenta: “no amount of intended irony could compensate for oversimplified characterisation, especially when genuine characters are being created alongside Italiano (1974: 172)”.

Asistimos a sus últimos meses como novelista aspirante y a los acontecimientos que rodean su vida durante este período que culmina con su consagración como escritor novel. Estos sucesos, aunque auténtico hilo conductor de la novela, no impiden frecuentes regresiones al pasado del protagonista a través de la memoria, de modo que permiten a Moore fundir sus propias experiencias personales en su narración, las sensaciones vividas al escribir su primera novela y las impresiones de su nueva etapa en Nueva York, y este esquema argumental produce las coordenadas óptimas para plasmar sus distintas concepciones de exilio. Hemos visto someramente las variantes que Jane y Mrs. Tierney representan, y ahora queda esclarecer la exposición y alcance del exilio del artista en el personaje de Brendan. Ya desde las primeras páginas nos informa de su situación personal:

I have escaped from the provincial mediocrity of my native land and now I live, in exile, in the Rome of our day. Yet my employment in New York is as an editorial slave on a publication so banal in title and content that I cannot bear to reveal its name, and if asked why I do it I must talk of bills... (AL: 10).

My life in America has been caught up in marriage, in parenthood, in the pursuit of a wage, in the foolish vanity of the few short stories which I published here. My novel has been subordinated to these dilettantish things. I shall be thirty years old next December. I can no longer coast along on 'promise'. Performance is the present imperative. I must be ruthless. I have only one life; I must do something with it. Time, I must find time (AL: 14).

En estas circunstancias, el protagonista encuentra la solución, *the answer from limbo*, en su madre – “And in that moment, at the corner of 6th and Greenwich Avenues, the answer came... My mother.” (AL: 14) – curiosa ironía de Moore, en sintonía con su primer esbozo del artista, con Bernard Rice de *JH*¹², pero en contra de la identidad esencial de Brendan, plasmada en las sensaciones que despierta la

¹² Éste se jacta de escribir un gran poema pero, como sabemos, nunca lo escribirá porque nunca logra abandonar ni Irlanda ni a su madre, referentes inseparables desde la óptica de Moore.

carta de su madre – “a letter which carried me back, not to the Ireland she wrote of, but to Home, that Moscow of my mind, forever shut in from the rest of the world, forever shut out.” (AL: 7) –. Este “Moscow of my mind” es una alusión a Chejov mediante la cual Moore se identifica con su protagonista respecto a sus sentimientos sobre Irlanda:

As for Ireland – do you remember the Chekhov play, *The Three Sisters*? Three sisters who live and work in a provincial town and are always dreaming about the day, that great day, when they will return to Moscow. They live out their lives in that hope, a hope which is never realised. Of course, I go back to Ireland. I go back every year. But, by exiling myself, I now can never really go back. Yet, I have written and continue to write about that Ireland which was my Ireland – that Moscow of my mind, to which I always wish to return, but which, like Chekhov’s sisters, I sense I will never see again (Moore, 1976: 16).

Pero, como indica Sampson, “Unlike Chekhov’s sisters, neither Brendan Tierney nor Brian Moore appears to look back on their home with nostalgia or regret. In fact, Moore has embraced the condition of ‘artist as exile,’ a term he prefers to ‘expatriate writer’” (1995: 46). No obstante, esta ausencia de nostalgia o pesar no implica falta de memoria; el suyo no es un caso de amnesia sino de memoria aséptica, sin efectos melancólicos. Por eso, emocionalmente, la madre es tan sólo un obstáculo en la liberación del hijo, pues aunque en la práctica le permita liberarse de sus obligaciones inmediatas y alcanzar sus metas, no supone revulsivo alguno para un Brendan insensible. Su presencia le resulta un estímulo frío, apenas un incidente que sin embargo, pese a esa supuesta indiferencia, le suscita una profunda revisión de su pasado como eje en torno al cual evalúa sus ambiciones literarias presentes:

... Will I myself understand it (my mother’s world)? These worries came to me at dawn this morning as I journeyed alone to meet my mother at the

airport. Her world. It once was mine. But when did my world become an island? The answer: when my island was no longer my world (AL: 30).

But now, looking back, perhaps it was not the need to write which made me leave home, so much as the need to run. Wasn't it simply that I was twenty-two, that fifteen and seven made twenty-two, seven years of telling lies to keep the religious peace, seven years of observance without belief, seven years of secret rage at each mention of my 'immortal soul'? Wasn't it the need to run which made me save every penny I earned that summer and in November, when the money was in the bank, book my one-way passage out? (AL: 31).

Esta introspección nos muestra los verdaderos motivos de su exilio, su necesidad de abandonar una realidad que ya no es la suya, en pos de unos valores más afines a su persona y a sus aspiraciones vocacionales. De ahí que el reencuentro con su madre no le haga sino reafirmarse en su nueva identidad personal:

But this morning, as I got off the bus at the airport, as I went through a door which opened by electric eye, and rode up on a moving staircase to the observation lounge, I knew that it is this world I care about, this world of moving staircases, electric eyes, efficient loudspeakers. Exile now means exile from this. My island is no longer home (AL: 33).

Estas claves – sus sentimientos hacia su primer y su segundo hogar – junto a las relaciones con sus seres queridos definen buena parte de Brendan como persona. De su aspecto destaca su parecido con Napoleón pero, como la novela aclara, el símil se extiende más allá de lo físico – “a Napoleonic lock of hair over one eye” y “a noble, guilt-ridden stare”(AL: 10) – porque en cuestión de ego, Brendan ha sido siempre imperial y su deseo aparente es reinar como emperador literario en la capital literaria del mundo. Es esta faceta de escritor, precisamente, la que enriquece la caracterización con matices que lo convierten en “A portrait of the

young man as artist” (*AL*: 22), desde cuando lo recuerda su antiguo amigo de Belfast, Ted Ormsby, hasta la conclusión del trabajo. Porque además de ser el motor de la acción, su ambición como novelista – el ver sus futuros trabajos reverenciados junto a los de “Kierkegaard and Camus, Dostoievsky and Gide”(AL: 274) – se presenta no sólo como un hecho literario, sino también social y moral. De ahí que se considere a *AL* la gran novela de artistas de Brian Moore, “Moore’ *Kunsterroman*” en palabras de Foster, quien puntualiza:

As such, it is a successful evocation of the pressures and problems that face any struggling writer whose art is capable of lucrative prostitution, Moore’s twist to this theme being a quick-blooded portrait of the New York publishing scene, a portrait sketched with something between the cynicism of the ambitious writer and the saucer-eyed wonder of the provincialite (1974: 172).

Apreciamos el retrato de Brendan tanto en su conducta y reflexiones como a través de otros personajes. Ted Ormsby se pregunta quién es ahora, siete años después, aquel que le justificara la importancia de su vocación – “I’ll be perfectly willing to sacrifice anybody or anything for the sake of my work” –, rememora su réplica – “You’ll sacrifice other people, all right. But will you sacrifice yourself?” (*AL*: 25) – y recuerda cómo esta revelación implacable da al traste con su amistad. Más tarde, el también emigrante Pat Gallery, un médico reconocido, con gustos literarios y sentimientos leales a su origen irlandés, y uno de los pocos admiradores del talento artístico de Brendan, comenta ante su nueva situación:

... you’ve finally demonstrated that you have the first requisite of genius... Ruthlessness,... Until now, I had my doubts about you... You didn’t show any sign of that single-mindedness, that fox-that-eats-his-grandmother drive that every great artist must have... But you’ve changed... All you care about now is finishing your book. And that, Brendan, I envy you (*AL*: 50-1).

Por tanto, Brendan carece de la compasión del débil Ginger Coffey. El matrimonio, la paternidad y las responsabilidades filiales se convierten en asuntos secundarios y esta crueldad tenaz a que aluden sus amigos resulta una respuesta directa al interrogante alojado en el pensamiento de Brendan. Para cuando leemos la conversación entre los cónyuges – ‘God, Brendan, you’ll throw anybody to the wolves to get what you want.’/ ‘That’s funny. Someone else said something like that to me a long time ago’ (AL: 261) – ya sabemos a qué se refiere, lo que no impide dudar si de verdad está dispuesto a sacrificarlo todo por su propia gloria. El asentimiento parece reverberar desde el limbo, modelando la novela a partir de la lenta evolución del protagonista desde su penosa incertidumbre hasta su angustiada certeza¹³. No obstante, una vez resuelta la cuestión del sacrificio emocional, se va fraguando otra a medida que avanza la narración: ¿debe sacrificar su integridad personal a cambio de un éxito inmediato en el mercado? Brendan se debate entre su integridad artística y las presiones de los editores pero, al aceptar rectificar las correcciones sugeridas, parece que pueden más sus ambiciones materiales que las artísticas.

Su sacrificio no se detiene en el uso interesado de su familia. Sus escasos amigos son igualmente utilizados sin ningún pudor, según se ajusten a sus intereses egocéntricos. Destaca su particular relación con Max Bronstein, otro colega neófito en la escena literaria neoyorquina, con quien comparte celos y desconfianzas recíprocas: “Through some telepathy of failure we know each other’s paths, resting places, drinking wells. Yet which of us is the hunter? I feel it is he. But in my need for his company am I not bird to his snake?” (AL: 11). Este concepto utilitario de la amistad conforma otro rasgo descriptivo eficaz para captar el carácter de Brendan. También desde el principio, sabemos de su ambición y orgullo a través de su

¹³ En realidad, su lejana conversación con Ted Ormsby le persigue durante todo el proceso creativo, y su pregunta representa la clave de la novela, cuya respuesta no aparece explícita hasta el desenlace de la narración. De ahí que estas palabras, *sacrifice* y *ruthlessness*, se hagan recurrentes (véanse por ejemplo las páginas 80–1, 234, 298, 316–7, 319).

primera tentativa literaria, una redacción colegial que parece imprimir ya en el adolescente la firme convicción de alcanzar sus pretensiones¹⁴:

When I was fourteen we were asked to write an essay about our ambitions in life. I wrote all night. I was, for the first time in my life, inspired. I wrote that I would become a great poet, that I would devote my life to the composition of a masterpiece (...) This essay I submitted to my English master who, the following day, came to my desk, took my ear between his nicotined thumb and forefinger and led me before the class to read my essay aloud (...) After class, that day, a much larger audience assembled as I was dragged to the school drinking fountain, ducked under it and held until water ran down my spine, dripped into my trousers, (...) After the ducking, I was forced to read my essay once more. I was to be stripped of my pretensions, to be taught that lesson I had been too long in learning. But I learned nothing. Soaking wet, my clothes torn, I read my essay, but with pride now, screaming out that I would do everything I had promised in it. And my classmates, (...) turned away, uneasy of me. Because conviction, even the wrong conviction, makes the rest of us uneasy. For the first time in my life I had won... And I can tell you that at night, in a harsh, recurring dream, I stand again beside that freezing fountain, reliving that moment when, by their fear of me, my classmates gave me a taste of what my ambitions might bring me, when suddenly, haphazardly, yet with no possible alternative routing, my course was set towards a destiny I have not yet accomplished. In that dream, I weep (AL: 9, 10).

Brendan no sólo sueña diariamente con el suceso, además su recuerdo se ha grabado en su memoria, convertido en parámetro y referencia habitual de su presente, en una meta obsesiva por vengar la ofensa mediante la materialización de su promesa – “I could not go back then, and I cannot go back now: I must prove my boasts; some day it will be my turn to laugh” (AL: 295) –. Y al parecer es este

¹⁴ Esta experiencia queda ya recogida en “Preliminary Pages for a Work of Revenge” (1974: 30-1).

rencor el que fragua los valores artísticos que lo modelan como escritor. De ahí su reacción ante su primera publicación:

There, in that long ago Spanish square, I was freed. With that letter I believed that I had paid back my ducking at the fountain, erased my father's frown, my mother's angry words. With that letter I was baptised in a new communion. With that letter, I left my parent's world forever (*AL*: 33).

La afirmación siempre va acompañada de las dudas – “Yet now, seven years later, have I really been freed? Am I not still waiting to prove that the world has been wrong about Brendan Tierney?” (*AL*: 33) – dudas que nunca desaparecen, y que ponen a prueba todo su mundo. De este modo, el estado de ansiedad del artista desplazado proyecta un rasgo característico de la psique irlandesa, su mente dividida entre dos universos divergentes, el tradicional – hostil con el individuo y sus libertades – y el exterior adoptado – más respetuoso con éstas pero en detrimento de unos vínculos familiares y comunitarios debilitados o incluso nulos – . Fruto de esta indefinición, vemos numerosas muestras de su controversia interna (desde la necesidad de interpretar su identidad personal en relación a su pasado, bien sea de forma deliberada – por ejemplo ansiando la presencia de su padre como testigo de su cambio, “I am about to change my life” (*AL*: 68) – o bien por mera intuición¹⁵), hasta el esfuerzo obstinado para encontrar la fuerza retórica que permita lograr sus objetivos. No faltan ejemplos de este debate especulativo, entre la duda y la autoafirmación, donde un Brendan reiterativo parece agonizar ante las exigencias de su desafío creativo:

¹⁵ Entre otros, lo vemos ilustrado en el siguiente extracto:

I was caught up in a sudden wash of nostalgia. I forgot Jane, I forgot the present. Over there, just across the street, was the simple provincial life I had left behind. Over there Ted Omsby waited, pint in hand, ready for an evening's talk. Over there. Home. Across the street... I drew back. That ache for home, that wash of boggy sentiment, was boozy and false as the dreams of old Kerry men,.. Home was here: it was on Riverside Drive where my mother guarded my sleeping children, where Jane, weeping and furious, would soon arrive (*AL*: 82-3).

Was I really prepared to be a Flaubert, labouring a life away at Croisset in an endless search for the right words; was I prepared to face the future of Gide's lonely old writer man in the endless solitude of some hotel room? Was I ready at last to redeem my long ago boast, my dripping scream of defiance under the school fountain? Or was I just an envious journalist, a drunken, self-deceiving fool? O, no, I am not a drunken fool (...) This time, I shall finish the book and go down into the literary marketplace for whatever fate awaits me. I will not fail. I will put my life in order, I will be ruthless (*AL*: 83).

Quizá su incertidumbre se acrecienta por el desengaño que le produce el entorno de Nueva York, que no responde a sus expectativas creadas al abandonar la vieja Irlanda, y cuyos pobladores convencionales tampoco le agradan – “The people were familiar as their subjects; a critic of literature who worked for an advertising council; a sociologist who wrote articles deploring *kitsch* for little magazines which deplored *kitsch*...” (*AL*: 72) –. Esta contrariedad demuestra el desarraigo que irradia el ambiente literario al que se incorpora, y cuyas pretensiones, pese a todo, parece compartir:

The literary life in New York was a vast charade on which people pretended to be other than they were. Their ambitions remained private fantasies: they had neither real beliefs nor the courage to implement them. Was I one of them? Was I really serious about my manuscript? (*AL*: 83).

Lógicamente, por ser un retrato del artista, *AL* presenta también al protagonista en un intento por definir algunos de los conceptos típicos asociados al arte y a la motivación, rastreando la naturaleza del éxito, la fama y la independencia del creador. Sus inmensos deseos por triunfar le llevan, en primer lugar, a recelar de su propia capacidad creativa:

O God, will I succeed? Will I be able to revenge myself on the past by transforming it into a world of words? I sat down at the desk and opened a folder. I began to read the openings chapters. How jumbled, flat and stale they seemed. Words, not worlds. Jesus, why didn't my classmates drown all my foolish ambitions under that school fountain? If I am wrong, if I am setting out to do something I am not fit to do, then am I not assuming the most despicable of roles? For who is more contemptible than the false artist, posturing through life as he spews out his tiny frauds? (AL: 62)

Junto a sus propias reflexiones y pensamientos, las conversaciones con su colega Max Bronstein suelen también aportar información relevante sobre sus criterios y valores artísticos. De esta manera sabemos, por ejemplo, de sus motivaciones creativas:

`Max... Why do you write? What do you want – fame, riches, immortality? Do you want to change the world? / `Change? He said. `I don't know. Immortality? Am I a mystic? When they sing *kaddish* for me will I be there to criticize the performance? No, Brendan, I write because I have a basic need to be loved. Freud says the need for love / Damn Freud. Love, for me, does not enter into it. Approval, yes. But love – Jane wept last night because I refused to let her give up her job. I did not even feel sorry for her. I wanted her salary, that was all. Do I love her now? Do I love my children? I don't know. I think only of my book (AL: 158).

Frente a Max, Brendan no escribe por la necesidad de amor sino por sus ansias de reconocimiento. Sin embargo su falta de amor parece deshumanizarlo, exiliarlo de todo salvo de la escritura, privándole de la sensibilidad requerida para interpretar los sentimientos: “In my new avocation am I become some anchorite who is above these things of the flesh? And if that is so and I can no longer feel these things, then how will I be able to write about feeling?” (AL: 159). Huyendo

de lo convencional, pretende discernir entre el éxito comercial y el crítico para apostar por el segundo¹⁶, pero en realidad más bien parece sumarse a la apreciación de Max Bronstein: “success is having people you once might have envied – it’s having those people envy you” (AL: 141). Luego, cuando por fin obtiene una valoración positiva de los editores, se confirma que no desdenna ninguno:

‘Well now,’ Gerston said. ‘First off, if the ending of the book matches what you’ve already shown us, Mr Key and I believe it’s quite possible we’ll have a best-seller on our hands. / ‘That’s right,’ Key said. ‘If you keep this pace up, I’m willing to bet you’ll emerge as one of the most successful young novelists on our list.’ / Best seller. Successful (...) wasn’t this a proof positive that they thought my book had no literary merit, but was simply the rough stuff of one of those wish-fulfilment chronicles which, properly packaged and marketed, would bring riches to the houses of Key? (...) (so all my life I had been deceiving myself, I had imagined myself to have talents I did not...) / ‘ (...) for the important point, of course, is that while we do get the odd book which has definitive literary merit, most of them, I’m sorry to say, don’t find a wide audience. In your case we feel we have a book that will be more than just a critical success, there’s every chance it’ll also reach a fairly large readership (...) / The gin hit my head in a sudden rush of euphoria and I have never, I swear it, felt anything like the bliss that followed (...) A critical success *and* a large readership (...) I was at last, officially, a writer (...) in that moment, I would not have traded places with anyone else who lives or lived. I was young: I had justified my boasts. The publication of my book would change my life (AL: 188-90).

¹⁶ No obstante la crítica literaria tampoco sale bien parada pues, en su recelo, llega al punto de oponer la calidad al éxito crítico: ‘His plays are junk,’ I pronounced. / ‘They get marvellous reviews,’ said the gorgeous one. / ‘Only proves they’re junk.’ (AL: 75). Quizás podamos correlacionar esto con la propia actitud de Moore. Aunque conocedor de las principales corrientes críticas – freudiana, estructuralista, etc. – y de teorías como la *nouveau roman*, normalmente desconfía de las formulaciones teóricas, escepticismo que se manifiesta en sus comentarios negativos sobre los novelistas académicos y sobre las novelas concebidas como manuales pedagógicos (Sampson, 1998: 219-20).

La perspectiva de triunfar incrementa su arrogancia – “Success breeds jealousy: one must be prepared for that” (AL: 191) – y parece mitigar su inseguridad, pero pronto vuelven las dudas y la insatisfacción: “Was this the final fulfilment? Was this all there was? (...) One book did not prove me right. I was not revenged” (AL: 196). La fama, al igual que el sexo, la amistad, y la responsabilidad, no parece tener consecuencias. Sólo parece quedarle su novela, por lo que reflexiona sobre el móvil para escribirla, cuestionándose si la alabanza que codicia en secreto no es de índole sobrehumana, de un padre fantasmal que apruebe por fin al hijo¹⁷:

Fame is not the prize: the prize is in the doing of the thing itself (...) Even the thought of my book being read by strangers in a strange country no longer excites me. The writing itself is the whole joy (...) Ambition played a part. Secretly, I am writing it for someone. Secretly, I hope for someone’s praise. But who? Not Berston, not Max, not Jane, not Gallery, not even some ghost from the past like Ormsby. Who then? Some old Dog-God Father who will look down and tell me he is well pleased? (AL: 245-6).

En ese proceso de introspección neurótica, su ansiedad alcanza el límite al verse ante la disyuntiva de aceptar los cambios sugeridos por los editores o ver fracasar su empresa. Aunque su reacción primera está dominada por el orgullo – “it’s the most important thing in my life. It wouldn’t be my book if I let other people decide what went into it and what came out” (AL: 280) – se ve forzado a reconsiderarlo, entrando en una etapa de completa esquizofrenia:

If Gerston is right then he, not I, will be the arbiter of my work: the book will no longer be wholly mine. This isn’t journalism, dammit. Unless every single word in the book is there because *I* have decided it, how can I go on believing in myself?

¹⁷ De nuevo aparece la figura paternal, otro motivo omnipresente en la imaginación creativa de Brian Moore.

Genius cannot be discouraged or dissuaded: genius surmounts all obstacles, ignores all setbacks (...) The fuel of genius is a dream of achievement, a dream whose abandonment means a lifelong surrender to the counting house, the customs office, the treatment of a routine existence...

Am I, too, a prisoner of my dream? Have I the courage to withdraw my manuscript from Gerston (...)? and even if I do this, can I honestly say that it is my daemon which has driven me to do it? Could it not be pride, a pride which fears that Gerston is right and I am wrong? Surely greater writers than I have profited from a wise editor's advice; (...) I decided, in fairness, that I must go home, read the notes, then re-read my book and reconsider. Perhaps it was not fairness. Perhaps it was simple cowardice (*AL*: 282-3).

La crisis va agravándose con la creciente confusión mental hasta destruir su autoestima – “As I crossed the mirrored foyer I saw, reflected, an undid, bighanded farmer in his best blue Sunday-go-to-meeting-suit” (*AL*: 289) – y confundir la suerte con la corrupción: “Why should he be so damn lucky,...? Because he was corrupt, that's why” (*AL*: 293). Por eso, al considerar al escritor Silver Solomon un farsante – “a man destroyed by his success” (*AL*: 295) – Brendan camina ciego hacia su propia traición, preparado para ceder ante las presiones del mercado: “But how will I be able to order anything if I refuse Gerston and am thereby denied publication? Won't I become again Brendan Tierney, the unknown and unregarded nonentity? I must decide” (*AL*: 295).

Por otro lado, también se aprecia la huella de Moore en la presencia de elementos religiosos, lo cual parece lógico con personajes como Mrs. Tierney pero no así en el caso de Brendan, un joven escritor descreído en quien sorprende el empleo de expresiones tan curiosamente cristianas. Porque aunque su escritura

haya sustituido a la religión¹⁸ – como asegura a su madre – la terminología litúrgica sigue estando al servicio de sus propias argumentaciones:

‘Ah yes. Mass. If only Mass were the answer.’ / ‘Mass is the answer.’ / ‘Ah, Mamma, Mamma. There are far fewer things in heaven than are dreamt of in your philosophy.’ / ‘How do you know?’ she said. ‘Who told you what there is in heaven?’ / ‘Nobody. That’s the trouble. That’s why I’ve made my writing my religion.’ / She smiled. ‘You call that a religion?’ / ‘Well, it’s an act of faith that by my own efforts, some part of me will survive the undertaker.’ / ‘Brendan, that’s no religion. That’s pure vanity. Would you tell me something? Since you haven’t done anything great until now, what makes you so sure you’ll do something great in the future?’ / (...) ‘All right, I started it. But do you ever think of my problems, Mamma? Do you think it’s easy to go through life not knowing why I’m here or what I’m here for?’ (AL: 91).

Esta falta de horizontes y su sensación de culpa y responsabilidad quedan aparentemente despejados cuando, una vez confirmadas sus expectativas, sabemos de sus confidencias con su colega Max Bronstein, “Writing (...) My book for me is the belief that replaces belief (...) Now my whole life has a meaning and a purpose... I’m happy. You wouldn’t understand” (AL: 298). La posibilidad de éxito reafirma su confianza pero, de nuevo, sólo en apariencia pues acto seguido confiesa mortificado: “I’ve sacrificed other people for my work. I’ve always thought there’d be no question that, when the time came, I’d be ready to sacrifice myself. That time is now... And I don’t know...” Este desconcierto se filtra en la narración y su sentido del arte llega incluso a justificar su propio celibato. Pero al morir la madre, en parte por su terca crueldad, parece faltar convicción porque, como argumenta Paulin,

¹⁸ Si intentamos asociar religión y exilio, quizás pueda pensarse en personajes como Brendan o Jane y considerar una nueva variante de exilio, la variante religiosa, que lógicamente alude al escepticismo de credo que tiende a manifestarse en situaciones de separación, con el abandono de una cultura creyente como la irlandesa por otra aconfesional.

Tierney's personality is not sufficiently imaginative, witty or intelligent to capture us or make us believe that with what appears like amazing ease – not the intolerable wrestle with words and meanings that Moore want us to believe in but cannot show – he can produce a novel which, his publishers say, promises to be both a bestseller and a critical success (1975: 247).

Si la novela transmite cierta confusión moral se debe a que todos los afectados tienen sus razones. Pero ya que tanto Mrs. Tierney como Jane pueden considerarse – a su manera – humanamente justificables, es el propio Brendan, como detonante de los conflictos, quien debe soportar la mayor culpa. De hecho, sus pretensiones y la naturaleza de su compromiso parecen el valor en torno al cual se pondera el doloroso coste humano de toda la narración. Y acaso sea también ese sentimiento culpable lo que, en un momento de clarividencia, le haga percibir sus convicciones artísticas en paralelo a las creencias religiosas de su madre, no más sólidas, pero asimismo necesarias y supersticiosas:

My mother believed in God: I do not. She believed in hell and purgatory, penance and indulgences, baptism and extreme unction. She believed that God placed her in this world for a purpose; that in this testing ground she must, by her deeds, prove herself worthy of heaven. The temporal life was, for her, a secondary thing. For me, it is all there is. Because of this difference in belief, a gate shut between us. Because of that gate, she died alone, trying to reach me. And yet, as I sat in that coffee shop, denying and despising my wife's tears, I asked myself if my beliefs are sounder than my mother's. Will my writing change anything in my world? To ask of that is to believe in miracles (...) Is my belief in my talent any less an act of superstitious faith than my mother's belief in the power of indulgences? And, as for the ethics of my creed, how do I know that my talent justifies the sacrifices I have asked of others in its name? (*AL*: 316).

Estas preguntas, que una vez más le llevan a no reconocerse¹⁹ – “Am I still my mother’s son, my wife’s husband, the father of my children? Or am I a stranger, strange even to myself?” (AL: 316-7) –, parecen hallar una respuesta indirecta en la escena final cuando, en el funeral de su madre, advierte que su atención no se debe tanto al drama de la situación como a su interés como escritor, como observador de su futura obra:

... Remember, man, that thou art dust. And remember this. Some day you will write it. I was no longer a mourner. I watched the priest take the sprinkler and shake some drops of holy water into it. I noticed his impatient gesture (...) I noticed the small, brown liver spots of age on the back of his old man’s hand, and as I stared, unashamed and fascinated by the fact of his tears, a stranger’s tears, the stranger within me said: remember this (...)

And then, as though he had come up beside me, that drunken, revengeful Brendan (was he alive only four months ago?) repeated in my ear his angry words at Dortmund’s party: *Standing by his wife’s bedside watching her face contort, the better to record her death agony. He can’t help doing it. He is a writer. He can’t feel: he can only record.* (AL: 318-9)

El talante ausente que emana de estas líneas no sólo confirma la absorción mental del protagonista respecto a su realidad inmediata. Contemplamos, además, la traición del artista con su obra, al presenciar cómo un Brendan resignado contraviene los principios teóricos que, con la sinceridad que confiere la ebriedad, exaltara meses atrás: “If there’s one thing that makes me want to puke it’s this idea of writers going out to look for experience so that they can write about it. That’s journalism”²⁰ (AL: 73). De ahí que comentarios como los de Paulin – “The

¹⁹ Ya se ha señalado que esta pérdida de identidad, el no reconocerse, es un tema central de la obra de Moore. Veíamos que *GC* afianzaba el interés del autor por la desorientación como una de las principales paradojas de la percepción y la identidad en el exilio. Por ello, no resulta extraño que Brendan vuelva a transmitir esta confusión común al emigrado (y a todo aquel no reconciliado con una sociedad tal vez respetuosa pero a menudo indiferente ante la inadaptación individual).

²⁰ Estas alusiones al periodismo sirven a Moore para matizar por oposición la esencia del arte literario frente a la crónica informativa. El desencuentro entre ambos medios, entre realidad y ficción, puede

impression is one of banality and imaginative failure. As a study of solipsism this only grazes the shell” (1975: 247) – no puedan considerarse acertados ya que parecen ignorar el alcance real de su significado. Tildarlo de trivial e inocente implicaría no haber comprendido ni el desarrollo emocional de Brendan ni el dramatismo del desenlace, el cual refleja la volatilidad de la naturaleza humana ante situaciones de confusión extrema y es demasiado trágico como para dudar de su veracidad. Tampoco es cierto que como estudio del solipsismo²¹ apenas se consiga nada, pues la escena culmina coherentemente, con un tono intimista que no olvida la subjetividad del personaje.

Resulta también elocuente que sea ahora, al término de la novela, cuando la pregunta persistente que le hicieran años atrás tenga por fin su respuesta, acaso otra “answer from limbo” que completa el soporte formal de la narración:

...it was time to leave. And as we turned from the grave, Jane, Finnerty and that other curiously vulgar watcher, I knew at last the answer to Ted Ormsby’s question. I have altered beyond all self-recognition. I have lost and sacrifice myself (*AL*: 319).

Esta clausura, en apariencia concluyente, no responde a todos los interrogantes que suscita la novela. Hemos expuesto las dudas crecientes de Brendan, la paulatina materialización de sus sueños y el precio pagado, el sacrificio de los suyos y la progresiva erosión de su identidad hasta convertirse en ese “curiously vulgar watcher” que no acierta a reconocerse. También sabemos que si su fin último es alcanzar la grandeza, la alabanza o incluso la santidad literaria, el inmediato es concluir y publicar el libro que pruebe que el mundo ha estado

reflejar su propia experiencia en estas profesiones, así como su postura personal ante la novela y el reportaje.

²¹ Teoría filosófica de idealismo subjetivo, que considera como única realidad objetiva – cuando menos en el orden gnoseológico – el propio yo, y para la que todo lo exterior a ese yo no son más que meras representaciones subjetivas e irreales.

equivocado y que el empeño de su vida no ha sido un espejismo. Ahora bien, desconocemos si triunfan la ética americana del éxito y el ego universal del artista, porque mientras que ambas Mrs. Tierney y Jane experimentan, en su carácter soñador, un proceso de desengaño – Mrs. Tierney tomando consciencia de la banalidad y contradicciones de su vida, y Jane reconociendo la mezquindad de su egoísmo escéptico – resulta problemático, sin embargo, comprobar si Brendan llega a desengañarse. Asimismo ignoramos si es el gran escritor que ha atravesado la barrera final del compromiso o, por el contrario, un escritor mediocre y moralmente fracasado, pues esta metaficción narrativa – ya se ha dicho – omite toda muestra del talento literario de Brendan salvo la opinión de los editoriales y su propia narración en primera persona. No es extraño, por tanto, que algunos críticos como DeWitt argumenten su valoración del desenlace en base a consideraciones de esta índole:

The reader, however, has difficulty believing or fully respecting Brendan's belief, and belief itself, shy of proof, fails to balance the fact of its cost to the other characters we've cared for in the story. For unlike Joyce's *Portrait*, where the developing sensibility in the prose is proof itself of talent and calling worth the human cost, as Moore separates Brendan's point of view from that of the other characters, and contrasts its first person narration (Brendan's writing) to the third person "inside" narration in which the rest of the book is told, he contrasts Brendan's sensibility to his own, and the resulting irony lends credence to Brendan's worst self-doubts, for as narrator Brendan is fatuous and self-indulgent, his style self-consciously literary, and though it does sober up and toughen towards the conclusion, still it retains this basic note of affection (1974: 18).

El sacrificio personal de Brendan no es total pues aunque su conducta en el entierro sea la de un cronista – “He becomes a recorder of life, not a fabricator of it” (Kersnowski, 1968: 68) – sin embargo prefiere degradar su integridad artística, aceptando las correcciones de los editores y su papel como novelista popular, antes

que sacrificarse el mismo y su futuro inmediato. Este comportamiento sustenta su aparente pérdida de integridad moral, y con ella, acaso, su poder creativo, pero al final Brendan parece tener el discernimiento suficiente para sentir, como siente el lector, su responsabilidad en la muerte de su madre y la infidelidad de su esposa.

Con todo, no es seguro que el exilio emocional alcanzado permita destruir a ese “stranger within” (AL: 319) que no le ha permitido comprender y redimir su falta. Porque si su vacío es grande, su ambición aun mayor; y porque, a pesar de la enorme losa del pasado en su consciencia, pesan más sus sueños de futuro y su carrera, la cual parece dedicada por completo a poner a Irlanda en el olvido. Ya se ha señalado por qué abandonó Irlanda, esa “need to run” (AL: 31) que pone en marcha su irreversible separación de proscrito, un exilio que dada su imagen de Nueva York parece conducirlo a otro, dando un significado más explícito a sus propias palabras: “Exile now means exile from this. My island is no longer my home” (AL: 33). Quizás pueda prescindir de su pasado, pero en su perturbación final “beyond all recognition”, no sólo reconoce su cruel egoísmo; además parece tomar consciencia de su vacío emocional al incorporarse en un mundo nuevo sin disponer de los medios precisos para su correcta adaptación²², abandonando otro que una vez daba significado a su vida y en el cual siempre encontró una clave para definir su identidad.

²² De ahí el acierto de Scanlan al observar que Foster no consigue aplicar su explicación del desarraigo ritual – definido como la insatisfacción emocional que “occurs when the individual is unwilling or unable to perform the rites of incorporation into a new society and whereby find happiness and fulfillment” (1970: 9) – con respecto a la situación de Brendan Tierney:

For while Foster is at least partly correct in stating that “the ethical and aesthetic problems facing Tierney face every writer whether it be in Florence, Italy, or Florence, Oregon” (10), and while much of the appeal of *An Answer from Limbo* does derive from the universality of the crisis Brendan, as a writer, faces, given the novel’s many references to exile, its many explicit and implicit comments on Brendan’s sense of himself as a displaced Irishman, its extensive treatment of other Irish men and women adrift in America, and most importantly, its place in Moore’s fictional canon, it is difficult to believe that at least some of Brendan’s difficulties “do not spring directly from the mores of the writer’s context and location” (1977:27).

Por tanto, este protagonista se proyecta como un hombre inestable en sus facetas humana y artística, y sin una verdadera patria con la que poder identificarse, mostrándonos al artista exiliado en su condición anímica más desvalida, ausente tanto de sus orígenes irlandeses como de su destino norteamericano. Porque Brendan se enfrenta a la soledad y difícil introspección propias de una existencia creativa en el exilio, prisionero entre dos mundos de valores contrapuestos que, como se ha visto, llegan a amenazar su misma identidad en el desconcierto entre su persona y su entorno social²³. Así, esta cuestión de la mente dividida, de la identidad indefinida – “... if Scout Brendy Tierney were to sit down in the subway beside me, his merit badges sewn on his sleeve, what password could I give to prove our common identity?” (AL: 130) –probablemente sea lo más relevante de esta novela en cuanto al estudio del artista exiliado, ya que como señala Scanlan: “it brings us back to the central problem Moore faces in his North American fiction, namely, the inter-relationship of exile, freedom, and art” (1977: 29).

Sin embargo, no queda claro hasta dónde podemos identificar a Moore con la figura estudiada, pues la ambigüedad suscitada en torno a Brendan añade más confusión que riqueza en su caracterización. En todo caso, su alteración “beyond all self-recognition” sí parece tener un equivalente psicológico en el exilio voluntario e intelectual del mismo Moore, al que aludiera como su condición esencial como escritor:

The self-exiled writer (...) has nothing in common with the writer in exile, who is a writer, exiled against his will, by a state, or by a political situation. And the self-exiled writer is also very different from the expatriate writer, for behind the whole idea of the expatriate writer is the supposition that one day

²³ De hecho, el mestizaje cultural de Nueva York, más que ofrecer a Brendan una perspectiva postcolonial mejor, le priva en realidad de todo poder, salvo el de infringir la esencia de ambas partes contrastadas – a las que desprecia por igual – y adoptar una actitud falaz respecto a su realidad cotidiana.

he will return, like those writers of the Lost Generation, to pick up his life again in the land of his birth (...) The self-exiled writer has ruled out the possibility of a permanent return to his native land. Like Eliot (...) or Joyce (...) or Samuel Beckett... (Moore, 1976: 9).

Lo que no parece admitir dudas es que, ante la devastación del individuo en la sociedad moderna, los valores encarnados por Irlanda acaban mejor parados. *AL* representa así un cuento aleccionador contra la falacia de una ambición sin límites, una alegoría en la que Nueva York, como símbolo fantástico de la libertad, se convierte en una nueva prisión que – como recapacita Jane – ilustra la desmembración de la comunidad: “it was only these poor, unwanted immigrants, imprisoned in their alien language and customs, who still lived a life in real community” (*AL*: 253). Este significado además refuerza la vigencia de la novela, porque el mundo que denuncia²⁴ también puede verse reflejado en la frecuente vacuidad de la vida actual y en la negación de los derechos más propiamente humanos. Estamos, en definitiva, ante un trabajo excelente, en el que Moore lleva sus mejores cualidades al límite: el acceso dramático a múltiples puntos de vista, diferenciados mediante el estilo, la sensibilidad y el distanciamiento trágico-cómico; la claridad y complejidad argumental; una gran fuerza narrativa; y el tratamiento exhaustivo de los asuntos vitales que canalizan su poder creativo, en particular el estudio de la identidad del exilio.

²⁴ Sampson lo sintetiza en los siguientes términos:

In depicting the obsessive ambition that leads Brendan to sacrifice his own moral integrity (...) Moore writes about a selfishness that mirrors a pervasive moral and metaphysical vacuum in American life. (...) Whatever the individual goal, in the case of husband and wife, a craving for self-affirmation in an ego-driven world is the central impulse, and this is Moore's key to a dark satire of American culture. (...) he, like Waugh, Eliot, or many other heirs of modernism, is searching for a fulcrum for his disaffected vision of a twentieth-century spiritual abyss (1998: 143-4).

5.2. *Fergus*: La búsqueda de redención en el pasado

Tras *AL*, Brian Moore continúa su desarrollo de la figura del artista exiliado, donde podemos observar otras variantes de interés para nuestro estudio. Hasta ahora, todos sus protagonistas se enfrentan a una transición en la treintena, edad en la que las falsas ilusiones son habituales y los cambios más traumáticos. En su siguiente novela, recupera un escenario en teoría ya abandonado, la vida en Belfast a comienzos de la Segunda Guerra Mundial, por lo que en este sentido, *EI* resulta un anacronismo cronológico en la evolución temática del novelista. Pero aunque el contexto vuelva a ser su ciudad natal – en este caso a través del conflicto y posterior liberación del hijo frente al padre – sin embargo el coraje y juventud del protagonista lo aleja de la represión cultural de las primeras novelas, camino de convertirse en otro escritor desarraigado. Porque esta novela recrea los pasos preliminares al nacimiento del artista, desde su crecimiento adolescente hasta su determinación final de emigrar. Por eso merece una breve mención aquí, pues aunque no trata directamente el exilio, representa una nueva modalidad, su antesala²⁵, el exilio no consumado.

Igual que en *AL* reafirma la imagen de la madre, ahora aborda la imagen de su padre, asumiendo en esta novela un tono bastante cómico hacia éste, hacia sí mismo y hacia Belfast (Sampson, 1998: 151). Si el drama central está en la consciencia del joven protagonista y en su amargo conflicto generacional, la energía parece surgir de la percepción de Moore, por la que crecer y hacerse adulto es un proceso en el que Gavin Burke refleja un proceso paralelo al que debieron

²⁵ Para Shaun O'Connell, la novela marca un cambio fundamental en la percepción de Moore hacia sus orígenes, cambio que atribuye a los efectos del exilio:

Though Gavin does not get any farther from home than Judith Hearne, *The Emperor of Ice Cream* shows the modification of Moore's vision of home which resulted from his own sustained exile. Here Belfast can be transcended, if not left behind. Gavin undergoes vast changes by traveling no farther than across his grim city, a journey Hearne and Devine made with bleak results. Unlike them, however, Gavin realized that real changes are internal (1988: 542).

afrontar la generación de su padre doctor. De ahí que *EI* es el más claro *bildungsroman* de toda su producción²⁶, una narración autobiográfica que presenta su propia evolución de adolescente, vista desde la distancia y con un soporte contextual de novela histórica.

Los hechos aludidos coinciden en gran medida con un ritual de paso esencial en todas sus novelas, el paso de la ceguera personal a un enfrentamiento desconcertante con la realidad. Además, y pese a no mostrar una progresión tan precoz como *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Gavin Burke resulta el personaje de Moore más cercano a Stephen Dedalus, joven que llevado por su intensa sensibilidad hacia su entorno sociolingüístico, termina aceptando una vocación literaria lejos de casa. Por otro lado, junto a Joyce hay que destacar también la influencia de Yeats pues es éste quien explícitamente vincula los procesos históricos de destrucción al gozo de la expresión personal, y quien aporta la estructura metafórica específica dentro de la cual Gavin puede intentar alcanzar la misma reconciliación ideológica. Esto explica su reacción tras el bombardeo de Belfast – “Tonight all was changed” (*EI*: 210) – o su exaltación al ver arder la ciudad, en total consonancia con el famoso verso del poeta: “A terrible beauty is born”. Como indica Scanlan:

By moving from the `drama of war´ to the drama of personal expression, as he does in the hand-shaking scene that brings the novel to a close, Gavin asserts his freedom from the limiting influence of his parents and Catholic

²⁶ Stovel (1981) distingue las siguientes etapas: 1º, realismo social tradicional (sus primeras cinco novelas); 2º, realismo subjetivo (*MD* y *F*); 3º, fusión parábola/realismo (*C* y *GVC*); y 4º, el realismo tradicional (*DW* y *MI*). Aunque Stovel no estudia toda su obra – quedan fuera sus últimas ocho novelas, desde *TEH* (1981) hasta *MW* (1997) –, sí analiza en detalle el realismo objetivo de la primera etapa, el cual, para Moore, no es un asunto de contenido tanto como un término formal que alude a ciertos tipos de relato, un concepto cuyo significado emerge de su visión personal de la literatura (Stovel, 1981:183). Estas cinco novelas primeras constituyen un *bildungsroman*, porque reflejan el proceso de crecer, el paso de niño a adulto – especialmente *EI*.

upbringing, and moves inevitably in the direction of art awaiting its perfection in exile (1977: 23).

En cualquier caso, Gavin Burke sale mejor parado en Belfast que Brendan Tierney en Nueva York, con lo que Moore acaso quiera indicar que el infierno es preferible al limbo, aunque la mayoría de sus personajes elijan limbos de ambigüedad y desarraigo antes que regresar a Irlanda. Sea como fuere, el tema del exilio es aquí sólo secundario, una cuestión de fondo que transmite el protagonista al equiparar libertad con creación, y a su vez creación con una vaga ambición que puede alcanzarse mejor abandonando su tierra. De ahí que estos breves comentarios puedan resultar suficientes para el estudio presente.

Nuestra atención en este apartado se detiene en *Fergus*. En la década de los años 70, Moore explora las complejidades de la vida en California, a la vez que pretende superar los fantasmas de su pasado irlandés. Estas exploraciones de Irlanda y Norteamérica se abordan desde un género no realista estrictamente, como de hecho le resulta América, la cual, con su vigorosa tradición literaria fantástica, parece aportar los modelos ficcionales que busca²⁷. El descubrimiento de Borges y su visión imaginativa, metafísica y especulativa le permite ahora reafirmar su propia identidad como escritor y expandir las fronteras de su hogar imaginado en direcciones fascinantes, que mediante distorsiones y erupciones de lo irracional, transmiten las tribulaciones de los desposeídos de espíritu, así como la desconcertante diversidad social de Occidente, desde la sinrazón de un Belfast timorato e inquisitorial hasta el descarrío de una California inquieta y hedonista.

²⁷ 1960 había marcado su inmersión en esta cultura. John F. Kennedy obtiene la presidencia gracias a una campaña electoral cuyo espíritu apuesta por el optimismo y la renovación, mientras que, por otro lado, las figuras literarias prominentes en los años 50 – J. D. Salinger, Saul Bellow, Norman Mailer y otros – expresan alienación y frustración. La actualidad genera sensaciones de fatalidad e irrealidad en los acontecimientos, lo que provoca sentimientos de estupefacción y rabia en los escritores americanos e inicia un giro en su producción hacia lo irreal. Estas ideas van a influenciar los planteamientos de Moore – le aportan modelos de respuesta a su propia ambigüedad, atrapado entre un pasado demasiado articulado y un presente amorfo e inconexo – y probablemente explican su alejamiento del realismo literario hacia lo fantástico a finales de los sesenta.

De este modo, como ratifica O'Connell (1988: 545), esta ficción californiana del novelista se precipita entre mundos reales e imaginarios, y el primer protagonista de este nuevo escenario – “an aging son with thinning hair and drifting teeth” (*F*: 107) – parece destituido de su reino en el Ulster como lo fuera el Fergus de Yeats, lo que explica su extravío entre tantas ensoñaciones y apariciones visionarias. *F* no sólo constituye el inicio y una obra preeminente de esta nueva tendencia. Además retoma la evolución del artista exiliado allí donde lo deja *AL*, representando una fase posterior en el exilio del artista, la crisis de confianza de los cuarenta de un novelista ya consumado, hecho éste que justifica su inclusión en esta sección.

Nueva York se sustituye por la costa oeste, y las dudas que los desafíos artísticos generaban en Brendan Tierney se sustituyen ahora por otras más íntimas, de manera que el protagonista, de nuevo enfrentado a una crisis creativa, libra – como dos años atrás hiciera su predecesora Mary Dunne – una batalla perdida con la memoria, donde los vínculos del exilio parecen tan pesados como aquellos de la propia cultura abandonada. Así *F* supone una exploración de cómo los recuerdos y el paso del tiempo contribuyen en el proceso de selección y ordenamiento de la creación literaria. Además, también puede interpretarse como *bildungsroman* y como *kunstlerroman* puesto que su retrato del artista sigue de cerca la propia evolución personal de Moore, quien luego explicará elocuentemente sus motivaciones para con este trabajo:

“The poet, Charles Baudelaire once said that “Genious is the power to recover childhood.” (...) Now, the writer who has exiled himself from his homeland, remains in a sense, a child. His memories are not blurred by chance (...) But, as no writer can live entirely in the past, the self-exiled writer is, again, like a child, in that he perceives his new life, his new country, with the innocence of a stranger. And like a child, he must live there

for a time, grow up in his new world (...) and if he perseveres, one day he will achieve a balanced judgement the stay-at-home writer can never know. There will exist, within his consciousness, two worlds, moving in counterweight, (...) And in his fiction, as in his life, the past will rise up, challenging and confronting the present. A few years ago, when I first came to California, I wrote a novel which dealt with this strange dichotomy. It was called *Fergus...*” (Moore, 1976: 12).

F relata un día de la vida del epónimo Fergus Fadden, un novelista americano-irlandés que con casi cuarenta años y dos novelas elogiadas, vive ahora de alquiler en una casa en la costa californiana mientras adapta para Hollywood su segundo trabajo a fin de pagar su divorcio y financiar su futuro con Dani, una joven de cultura americana veinte años menor. Tras una discusión matinal con su pareja, Fergus pasa la tarde y noche siguientes enfrentándose a los fantasmas de su pasado, quienes se presentan como verdaderas alucinaciones en la forma de sus progenitores, hermanos, ex-novias, compañeros de estudios y otros conocidos de su infancia y juventud en Irlanda, y quienes reflejan los conflictos internos de Fergus con su presente, unos conflictos que le han llevado a su actual crisis²⁸ de identidad, cerca del colapso emocional y creativo:

‘The problem here,’ said Mandel’s voice, ‘is that this man is not living in history. His work, such as it is, ignores the great issues of the age. His life is narcissistic: he is completely ensnared by the system. True, he has rejected his ethnic background and has denounced the class, race, and religion into which he was born. But to reject is not enough. Lacking a true foundation, he has fallen back on cliché: the romantic sacerdotal ethic of art for art’s sake, which was already dead and buried forty years ago. And so, ultimately, made

²⁸ “Nuances of feeling and uncertainty of belief are the more human truth of ordinary lives as Moore has always conceived of them, and it is for this reason that his protagonists are heroic in their crises and ultimate martyrdom” (Sampson, 1998: 279).

reckless by his rootlessness, he has been led, sheeplike, to the final solution. Hollywood!´...

´No, not a fraud,´ Mandel summed up. ´Merely a victim of the dichotomy imposed by intellectual self-exile´ (*F*: 67).

Ignoramos si las intenciones de este personaje escritor con su arte son puro lucimiento estético, pero en cualquier caso, nos importa más demostrar que las de Moore sí son manifiestamente otras, entre ellas, la de dar un testimonio personal y crítico de la vida interior del irlandés lejos de su tierra. En el caso concreto de *F*, y aunque algunos como Frayne la consideren su peor novela, un fracaso de criterio artístico y de técnica (1972: 231), se reproduce empero su mejor estudio de los conflictos culturales americano-irlandeses así como un espléndido diagrama de sus temas recurrentes – el pasado frente al presente, el amor parental frente al carnal, la tradición frente a la modernidad – por lo que resulta ideal para analizar los patrones literarios del autor.

Según Kerry McSweeney, “In organization, technique and theme, *F* may be described as a cross between Fellini’s 8 ½ and the Nighttown (or Circe) section of Joyce’s *Ulysses*, both almost certainly direct influences (1976: 62)”. La novela indaga de nuevo la pérdida de horizontes personales y el paisaje simbólico incorporado parece resonar con asociaciones literarias y mitológicas que prestan estabilidad a la consciencia pesarosa y alienada del protagonista, reflejada en la propia imagen que su ego más joven le transmite: “What do you think *you* look like to *me*? Some middle-aged half-Yank, living with a girl my own age, working for films or something. Jesus, you’re enough to make a person puke!” (*F*: 134).

En un mundo en el que se cuestiona la naturaleza de las creencias y donde tanto el cuerpo como la imaginación pueden contribuir al conocimiento humano,

Moore se alinea con Yeats en su visión de la realidad, la noción paradójica de la creación de la vida en el acto de vivirla²⁹, de modo que tal vez sea este poeta el mayor de los influjos mencionados. Porque aunque esta visión ambivalente sea de difícil aplicación en el mundo cotidiano, Moore no duda en adoptarla al recrear su hogar imaginado ante el vacío contemporáneo en que viven él y su personaje: “Look, how does anybody know anything nowadays?’ Fergus said weakly. ‘I mean, with the world in the state it’s in. There are no standards any more” (*F*: 70).

Fergus Fadden equivale a un Brendan Tierney que, diez años después, se debate entre el universo circunstancial de California – el final espiritual y geográfico de su trayecto – y ese otro del mito y los sueños irlandeses que sus apariciones fantasmales representan. Sin embargo, este personaje de Fergus no recuerda tanto la arrogancia de Brendan como la vulnerabilidad del joven Gavin Burke (*EI*), pues la infancia que rememora es también la típica infancia joyceana de vergüenzas secretas y curas con mano larga, y aunque su desapego le permite interpretar los extraños acontecimientos como una forma de alucinación, sin embargo está dispuesto a rememorar su pasado en un esfuerzo por aceptarlo y, acaso, exorcizarlo para siempre. Desgraciadamente no parece lograrlo, ni tampoco asimilar los límites físicos y mentales que definen su destino, fracasos quizás ya manifiestos en el hecho de que ni siquiera su éxito material o su vida liberal – símbolos ambos equiparables a los más ambiciosos sueños de Ginger Coffey – puedan ahorrarle un presente problemático. En todo caso, *F* constituye un nuevo retrato del artista emigrado que revisa sus orígenes con un sentimiento de culpabilidad católica similar a Brendan. De ahí que con la óptica iniciada en *MD*, el

²⁹ Esta idea yeatsiana del artista como bailarín, aludida en su memorable verso “How can we know the dancer from the dance?” – y que curiosamente forma el epígrafe de *MD* – adquiere un peso para Moore equiparable al que tiene “A terrible beauty is born” en *EI*, donde como se ha dicho, Yeats asocia los procesos históricos de destrucción al gozo de la expresión personal.

drama de confrontación de una persona aislada con los fantasmas de su recuerdo³⁰, resurjan muchas de las claves ya vistas en *AL*.

Un escenario espacio-temporal de un día, una casa y una playa, es habitado por una sucesión mixta de seres reales e imaginarios, circunstancia que aporta a la novela una forma teatral experimental, casi cinematográfica, en detrimento de un mayor ímpetu vital que bien podría recuperarse con los recursos del cine (imagen y sonido, actores, etc.) como medio de expresión. Así, el tiempo sólo existe como un medio subjetivo, igual que en *MD*. Pero frente a la mayor unidad de acción y estructura de ésta, en *F* observamos un presente dramáticamente inerte donde los aparecidos no afectan ni se ven afectados por la relación del protagonista con su novia o por su decisión de no alterar el guión de cine. El contraste se logra al contraponer dichos personajes “auténticos” que encarnan los valores de la cultura californiana, con esos otros que aun siendo ilusorios constituyen la clave del dilema de Fergus. Porque aunque no hay una contraposición entre modernidad y tradición tan clara como en *AL* – puesto que ni los intereses de Moore en ese momento, ni las inquietudes de Fergus, miran al pasado con el despecho de Brendan – la novela sigue examinando estos dominios temporales, si bien ahora para plantear una búsqueda de redención a través de la memoria: “Until now, he had thought that, like everyone else, he exorcised his past by living it. But he was not like everyone else. His past had risen up this morning, vivid, uncontrollable, shouldering into his present” (*F*: 28).

³⁰ La novela comparte con *MD* muchos rasgos comunes puesto que conforman una variante subjetiva que amplía el modelo de realismo tradicional de la primera etapa de Moore. Ambas nos presentan a un adulto que, más que actuar como hacen otros protagonistas anteriores, debe afrontar sus propios pensamientos y renovar el contacto con una infancia supuestamente olvidada. Su vida mental resulta un todo único e inestable, una trama subjetiva en la que su mente se aproxima a un reconocimiento central de lo que sabe pero no quiere reconocer.

Mientras que la consciencia del protagonista se percibe, pese a la narración en tercera persona, de forma continua, la descripción del entorno ha de rastrearse en alusiones más puntuales, pinceladas de gran calado que intensifican el sentimiento de una sociedad desolada: la novia de Fergus, Dani – cuya generación “seemed to have no desire to worry about the pros and cons of a situation” (*F*: 75) – y la madre de ésta, Mrs. Sinclair, son ambas “personifications of the American way” (*F*: 88); el productor Bowery “used words as other men used handshakes: they were a form of polite contact, a convenience, not at all indicative of what he really felt or thought” (*F*: 45); para Redshields, el socio coproductor, “Direct conversation was,... a secondary form of communication” y su vida “a nonstop performance” (*F*: 22); al final, Fergus percibe con nitidez la artificialidad de esta vida, lo que plasma con unas observaciones sobre Los Angeles que recuerdan a las que Mrs. Tierney hiciera sobre Nueva York:

... Los Angeles was an interesting location for an antinovel because it was postcapitalist and postpossessions... There are twenty apartments in this motor court, all exactly alike. Take this carpet. It looks like real wool, but it's made of nylon thread... the wood is synthetic, and so is the tweed. The chairs do not stain or burn... Stains wash off. There is one picture in each apartment. The same picture. It appears to be an oil painting. But if you look on the back (...) It's as though everything here is designed to deny one's existence... It's all impersonal, don't you see? (*F*: 97-99)

Por otro lado, aparte de este cuadro de personajes reales, la novela esta dominada por las interacciones de Fergus con esos pobladores de su imaginación, quienes – al no ofrecer ninguna respuesta directa a sus preocupaciones sobre la eternidad: “Don't you realize I can't tell you anything? You have to find out for yourself” (*F*: 41) – prolongan su suspense y dan la impresión de estar más

comprometidos con sus propios asuntos que con su interlocutor, el cual, ante tal confusión y ante una consciencia que lo acusa de materialista³¹, se justifica:

‘But just because I don’t believe in an afterlife,’ Fergus said, ‘that doesn’t mean my ambition is a simple matter of wish for personal gain. It’s, rather, a feeling that we have only one life. It’s the Calvinistic conscience, or whatever you want to call it; a desire to achieve some worthwhile goal.’ (F: 91)

De todo el elenco espectral traído de Belfast, destaca su propia familia, en particular los padres, personajes clásicos de Moore que una vez más vuelven a hacer su aparición. La madre reaparece con su rosario como un rancio prototipo de virtud, y el padre, también doctor, recuerda al empedernido fumador de ocasiones anteriores a quien Fergus ha de enfrentarse y reconocer como base de su propia identidad, para así poder liberarse de las fuerzas internas que le han mantenido dividido³². Entre otras cosas, a través de ellos, Moore rescata el viejo resentimiento irlandés hacia la emigración y el exilio,

³¹ Sampson (1998) nos desvela la incomodidad personal del autor ante su postura profesional como escritor comercial y como artista muy preocupado por dejar tras de sí una producción literaria, contraria a lo que considera indigno, sin valor, sólo material. Si durante sus primeros años, tiende a ocultar sus dudas y ansiedades, estas inquietudes van a aflorar en *AL* y *F* a través de una serie de preocupaciones centradas en el frágil equilibrio entre su imagen personal y su imagen pública. A menudo habla de sus criterios personales de éxito: de la duración mínima de un libro en el mercado, la prueba de los diez años (1998: 113); de la finalidad espiritual de escribir para la posteridad, como compensación por las creencias religiosas que prometen la inmortalidad del alma; o de criterios decisivos de calidad como la verosimilitud de los personajes y la habilidad del autor para transformarse en ellos (1998: 138). Así explica la grandeza de novelas como *The Catcher in the Rye* (1951), o *Lolita* (1955), donde autor y protagonista – Salinger y Holden Caulfield, Nabokov y Humbert Humbert – pueden identificarse fácilmente. Sin embargo, cuando en una gira promocional de *NOL*, afronta la acusación implícita de optar deliberadamente por una fórmula ganadora, Moore justifica su interés por escribir novelas accesibles y favorables a la crítica y las ventas (1998: 285). A veces, por tanto, su planteamiento teórico es contradictorio con su comportamiento práctico, lo que, en mi opinión, descubre un conflicto íntimo que nunca logra suprimir.

³² Tanto Fergus como el propio Moore quedan proyectados en la observación que, hablando del protagonista de *Fat Lad* (Glenn Paterson, 1992), hiciera Gerry Smyth “being born in Northern Ireland has seemingly doomed him to question his identity forever” (1997: 130).

‘He’s a foreigner of some sort,’ his father said to his mother. ‘I’d say he’s a Yank.’

‘Yes, he went to America,’ Fergus’ mother said. ‘He emigrated after you died, dear.’

‘America?’ His father shook his head. ‘Oh, I don’t think so, not anyone from our family. Why, you know the old saying down in the country, they say – “it’s a very low class of a person that has to cross the water to America” – did you never hear that saying, dear? It’s common down in County Louth. And some truth in it, too, if the Irish-Americans one reads about are anything to go by. Prizefighters and such.’ (F: 15)

y la ya consabida opinión de los padres sobre los hijos, particularmente cuando la ruptura generacional conlleva una confrontación de valores tan marcada como en su caso:

‘Hmm,’ said he, blowing out a thick puff of smoke. ‘If there’s one thing I don’t understand about the present generation, it’s that they seem to want everything to be done for them.’

‘Exactly!’ his mother said. ‘I mean, they have absolutely no ambition.’

‘Well, the world isn’t run just to suit them. They’ll find that out soon enough.’

‘And, of course,’ said his mother, ‘it’s very easy to make fun of older people. They’re very good at that. But, we’ll see how they do when their turn comes.’ (F: 160)

Las cuestiones literarias que tanto inquietaran a Brendan, vuelven a plantearse para Fergus de la mano de su hermana Maeve – “Then why do you worry about your so-called literary reputation? I’ll tell you why. Because, in your case, it’s a substitute for belief... You have no laws, no rules, no spiritual life at

all... You are your own God” (*F*: 40-1) – la cual, al retirarse a la playa, introduce en el enredo visionario la figura del “fisherman” (*F*: 42-45), referencia de lo cotidiano, pero también alusión simbólica de resonancias yeatsianas.

Como es típico en Moore, el protagonista también repasa su vida en lo que toma forma de juicio final, y su formación religiosa – desertada pero imborrable – vuelve a cristalizar en los párrocos que le han marcado la juventud y que ahora regresan para agobiarle a él y aturdir al lector³³:

Father Alonzo Allen, kicking the skirts of his soutane, like a bride trying to manage a difficult train, passed ominously through the crowd, intoning, ‘None so blind as those who will not see. The Irish people know that it is not this world that counts. This life is but a preparation for eternity. Guard against sin, especially those sins of the flesh which degrade us in the sight of God and of His Holy Mother!’ (*F*: 150).

La falta del distanciamiento irónico que antes proporcionara el uso de varias tramas y puntos de vista diferentes, y la inexistencia de una estructura social establecida, crean en *F* – como ya lo hicieron en *MD* – un tipo de humor distinto. Las situaciones y personajes que antes podían motivarlo ahora son más lacerantes porque, como proyecciones del pensamiento del protagonista, tienen demasiado poder sobre él. La subjetividad en todo caso, resulta un método adecuado para presentar un mundo en el que, como comentara su hermana Maeve, “You are your own god” (*F*: 41). Moore ahora se aproxima al humor absurdo, como ilustra una secuencia en la que, cómicamente, el protagonista mantiene una peculiar conversación a dos bandas – con su viejo amigo Paddy Donlon y con Mrs. Sinclair,

³³ Esta presencia de elementos religiosos, a mi parecer, mengua el interés que, de otro modo, tendría Brian Moore como novelista, pues junto a todas las alusiones tácitas al tema, aparecen demasiados comentarios explícitos y los sermones se filtran por doquier.

madre de su amante - sin revelar su juego espectral a esta última, la cual atribuye dicho coloquio disparatado a la embriaguez de ambos (*F*: 123-5).

De igual manera, la vergüenza y autocompasión como fuerzas internas de motivación se sustituyen por los sentimientos subjetivos de culpa y depresión que produce el temor a olvidar el pasado personal. Así, más que acusado, Fergus se siente desconcertado con la aparición de sus fantasmas³⁴, y su lucha moral con la memoria sólo es parte de una lucha metafísica mayor, impuesta por los terrores del olvido. Por eso este protagonista errante – “Drifter!” (*F*: 117) – considera que “Perhaps only the past is real. The past cannot change, whereas anyone I now know is capable of becoming an entirely different person when next they walk into my life” (*F*: 94). Ha vivido “in so many places (Irlanda, Inglaterra, Francia, Long Island, Nueva York y California)” que “it’s impossible to remember” (*F*: 148). Sus dudas y errores pasados le hacen sentirse culpable – “I often feel that I’ve done something wrong, made an enemy of someone, or made a fool of myself, but I can’t be sure what it was I said or did...” (*F*: 150) – pero esta culpa proviene sobre todo de una falta de objetivos presentes claros, lo cual le hace temer por su propia capacidad para vivir en armonía con Dani.

La pérdida de aspiraciones le impulsa a buscar y probarse ante una memoria para la que “the dead and absent living” (*F*: 105) resultan invariablemente “real” (*F*: 94) y “form the grammar of our emotions” (*F*: 88), temiendo por su salud mental hasta descubrir el precio del olvido: “If I had total recall, then I wouldn’t go

³⁴ Explicando los fantasmas como tropo literario postcolonial, Punter señala: “The phantom limb; the ghost of feeling; the reminder of loss, the ineradicable certainty, as we understand it from clinical studies, that what has gone is still there, still with us, still looking through our eyes, speaking with our tongue”. Ilustra sus reflexiones con el relato “Dharma” (Chandra, 1997), destacando cómo un miembro tiene capacidad de infringir dolor en la mente del paciente, incluso mucho después de su amputación: “Something, then, persists; but in perverse, paradoxical form. The memory of all that has been lost; the impossibility, or in Chandra’s terms the extreme challenge, of freeing oneself from the clinging embrace of one’s dead twin” (Punter, 2000: 66-7). Este tropo fantasmal al que alude Punter quizás pueda verse también reflejado en las apariciones de Fergus pues, claro está, simbolizan las cicatrices de su pasado, la imposibilidad de su desaparición.

on making the same mistakes, year after year... I want to remember” (*F*: 150-1). Entretanto, en el proceso de este debate interno, Fergus parece llegar a vislumbrar una imagen más comprensiva de sus padres:

Paddy stared at the sea. ‘Funny,’ he said. ‘If the parents we remember aren’t our real parents at all. Just our childish misconceptions about them.’

‘Jesus!’ Excited, Fergus began to pace up and down on the terrace. ‘Maybe you’ve got something. Maybe that’s why my parents have come back; maybe after what happened today, those masks I put on them for so many years will fall away and I’ll see my parents as they really were! I’ll stop blaming and misjudging them as I did when I was a kid? By God, Paddy, maybe that’s it! There’re trying to reveal themselves to me!’ (*F*: 131-2)

En la escena culminante – una merienda fantasmagórica en la playa que rememora a “Night-Town” de Joyce – se presenta al protagonista esforzándose por identificar a una mujer a quien apenas recuerda, de forma que la amnesia provoca su total indefensión – “Don’t you see? Forgetting is the most terrible thing that can happen to a person” (*F*: 158) – hasta el punto de resultar, pese a sus disparates e incompetencia, un personaje conmovedor, en especial ante la amenaza de linchamiento por una masa de espíritus enfurecidos, amenaza convincente que empero se disipa con la débil conclusión. La voz de su padre le desvela que: “If you have not found a meaning, then your life is meaningless” (*F*: 168), con lo que acaso reconozca su búsqueda infructuosa.

De este modo, como ocurriera con otros personajes de Moore, el sueño americano de liberación se prueba falso para Fergus, quien acaba por comprender, igual que Mary Dunne, que las personas no pueden eludir sus responsabilidades al amparo de valoraciones o propósitos supuestamente definitivos. Al liberar a sus muertos, por fin parece percibirse tal y como le han definido sus propios recuerdos, despidiéndose de los fantasmas que ahora acepta como parte de “some other,

inconceivable world, a world which (...) would have no reality for the likes of him”(*F*: 168), para asumir que “It was not their move; it was his” (*F*: 168).

Al principio sentimos con Fergus que – como es precepto habitual en literatura – las apariciones resolverán alguno de sus interrogantes. Pero a medida que se avanza hacia el clímax narrativo, resulta evidente que como simples concreciones de sus recuerdos, estas visiones apenas suponen liberación o transcendencia alguna para el protagonista, por lo que el desenlace – con Fergus al borde de un ataque al corazón y sin aparente escapatoria – transmite cierta decepción³⁵. Para McSweeney esto se explica en parte porque “Moore’s conception of his own artistic integrity makes him acutely, perhaps overly, suspicious of non-realistic effects, general statements and hopeful endings”. Pero como prosigue el crítico:

The major trouble with the concluding section is not so much that *Fergus* is a diagnostic, not a remedial novel and consequently cannot culminate in a positive ideational or thematic synthesis. What does matter is that there is so little dramatic or emotional culmination (like the apparition of Bloom’s dead son Rudy at the end of the Nighttown episode). For there is in the last section of *Fergus* a peculiar flatness and unimaginativeness so unusual in Moore that it prompts one to speculate that the trouble with the novel may be that it is too autobiographical, perhaps a novel of lustration in which the author wasn’t quite able to come clean (1976: 64).

³⁵ Sin embargo, ese momento final tiene un significado especial para el novelista:

Both his father and mother had died of heart attacks, and so it was with some anxiety that he discovered in 1967, during a routine medical examination, that he had an irregular heartbeat (...) the shock of its discovery became the occasion for a radical reassessment of his lifestyle (Sampson, 1998: 197).

Al igual que los editores en *AL* pretenden imponer su criterio sobre Brendan, contemplamos cómo aquí se pide al escritor que cambie el final de su guión y que comprometa su arte. Frente a Brendan, Fergus se niega y deberá asumir las consecuencias renunciando a las ganancias de la adaptación. Además reaparecen muchas otras de las preocupaciones del artista emigrante: su postura política, la posteridad, el genio literario, la imagen personal de sí mismo, la revisión de su juventud (el peso de la religión, el colegio St Michans, sus amistades y amores adolescentes, etc.). Sin embargo, en contraste con la figura de Brendan, es difícil imaginar a Fergus pues, aunque conocemos las circunstancias de su situación, éstas no son fáciles de sentir, quizás porque su ansiedad domina la narración y porque el dilema espiritual permanece borroso e insustancial.

Al carecer de un contexto coherente, tanto la caracterización de las apariciones como los diálogos son psicológicamente poco convincentes, por lo que, más que la propia historia y el mundo de los personajes, preocupa una dialéctica abstracta, presentada con gran imaginación. Así, el drama parece secundario frente al debate temático y la parodia autobiográfica ya que el centro imaginativo del libro – más que en cualquier otro trabajo previo – es el propio Moore y no su protagonista, de modo que la rabia de Fergus no es otra que la de su creador:

Rage weakened him, making him dizzy, his vision blurring as he stared down at the shore. Rage at his wife, at her vengeance, her lies, at her refusal to let him see his daughter, at her lawyers, the detective agencies she had hired, her impossible demands, which had driven him out to this Pacific Coast. What if tonight he just disappeared? (*F*: 55)

Pero de ser las intenciones de la novela personales, en todo caso resultan casi inasequibles. Tal vez esta presencia autobiográfica aporte la mejor explicación a la disparidad de críticas recibidas. Unos parecen reclamar un giro en la trayectoria de

Moore, bien sea porque como intento de asimilar y superar el pasado consideren a *F* un fracaso total (Paulin, 1975: 250), o bien porque la novela agote los materiales y el método narrativo empleados hasta ese momento (Stovel, 1981: 193). No obstante, un novelista sólo puede escribir bien sobre aquello que conoce, y el campo creativo de Moore, igual que las apariciones de Fergus, se cimienta sobre su pasado católico irlandés. De ahí que también podamos destacar ciertos méritos: al autor, por una recreación elocuente, tanto de la terrible soledad de su crisis presente como de su oscuro pasado e inquietante futuro; y a la obra, por ser un libro ingenioso – entre la comedia verbal y una especulación abstracta apenas exagerada – y lo suficiente breve como para impedir que los posibles excesos se apoderen de una narración que, en el peor de los casos, mejora con la relectura. Pero discrepancias aparte, la impresión más generalizada es la de agotamiento y repetición temática, lo que ya vemos ilustrado en la valoración que hiciera John Cronin al año de su publicación:

While he is successful with his hero, however, Moore badly needs to refurnish his extras a bit. He must either give that household on the Antrim Road a rest or re-stock it. His middle-class Catholics are beginning to show signs of wear and his nuns are very pre-Vatican II. Nobody would claim that Belfast has advanced into the forefront of the ecumenical movement and I would not claim to be the local expert on Reverend Mothers, but it is true that the last one I saw in action was trying to persuade a batch of parents to let their daughters view a series of sex-education films. She didn't bear the slightest resemblance to the holy gawms who tend to turn up in Moore's pages. Not a point of great importance – it probably just means that Moore has worked this particular seam enough and should try something new. *Fergus* is clever enough to make one hungry for solid fare (1971: 180).

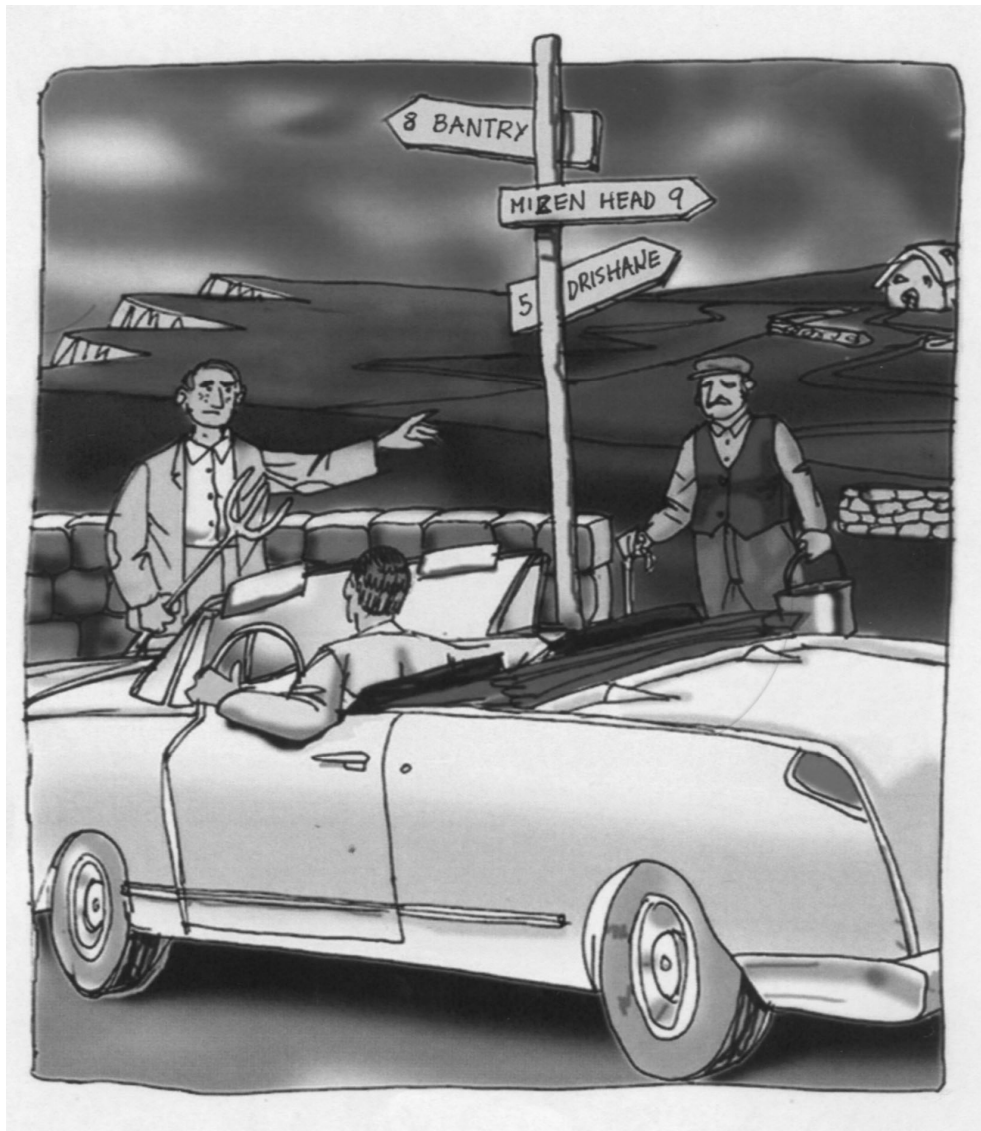
En todo caso, *F* supone un cierre lógico al tema del artista irlandés exiliado, el cual, habiendo renunciado a su educación tradicional y provinciana, es sin embargo incapaz de liberarse de sus efectos destructores. Porque aunque los

problemas del protagonista con su pasado – incluida su educación religiosa – no parecen mayores que los de Ginger Coffey, en realidad es una falsa ilusión. Su vida en América puede diferir de su existencia anterior, pero sólo en la apariencia. Mentalmente sigue sintiéndose tan inseguro por sus logros presentes como por los pasados, como prueba el hecho de que las apariciones, al principio causantes de su perplejidad, pronto le permitan sentirse más cómodo que sus propios compañeros reales.

La misma memoria que destruye su capacidad de creación – materializada, por ejemplo, en imágenes incompletas de encuentros sexuales previos – le ocasiona intensos sentimientos de culpa y fracaso, los cuales no sólo reflejan su pasado problemático sino también su desencanto e insatisfacción actuales. Así Fergus simboliza la incomunicación, pues, aunque acompañado, está totalmente aislado, sin amigos, sólo visitado por unos productores de cine que no buscan sino su propio provecho. Y dado que, además, la California plasmada en la novela encarna una vida de ensueño consistente en fantasías, películas y actores, el resultado final no puede parecer más incierto, lo cual no nos impide considerarlo el retrato definitivo de Moore³⁶, una reproducción alegórica del artista emigrado y de su sombría situación en una sociedad que amenaza su integridad creadora.

³⁶ Esto no es cierto en sentido estricto ya que el retrato del artista no finaliza con *F*, ubicada en la primera mitad de la producción de Moore. Pero en sus novelas siguientes, esta figura queda relegada a un segundo plano, materializada en exiliados que – como veremos en *MI* – no pasan de escritores aficionados o frustrados. En cualquier caso esta representación del artista exiliado también puede identificarse, en su conjunto, con lo que Smyth denominaba “a parable of the politics of exile: what is left behind, what is brought back, the possibility of ever really leaving, and, most importantly, how the experience of another perspective alters the exile’s relationship with past, present and future” (1997: 131).

6. LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD



En el capítulo de contextualización se recordaba cómo el esfuerzo por definir la propia identidad es un rasgo universal compartido por los escritores exiliados, quienes, situados entre dos mundos y a falta de un contacto directo con sus orígenes y con el devenir de su pueblo nativo, suelen producir una obra que refleja su condición existencial e intenta resolver los problemas derivados de ésta. Moore sigue estas pautas sin ambages¹, hasta el punto de casi renunciar a cualquier motivo que directa o indirectamente se separe de este interés central. De este modo, el desarraigo planea sobre buena parte de su carrera literaria y, en los distintos estadios de su exilio, tiende siempre a encontrar reminiscencias del hogar abandonado. Canadá, por ejemplo, parece atraerlo en la medida que le recuerda a su tierra. Cuando en 1995, terminan de construir su casa en la costa de Nueva Escocia, el autor comentará: “It’s beautiful. It looks out on a bay that looks just like Donegal (...) I love it for its emptiness. It’s like Ireland probably once was...” (O’Connor 1995: 8).

En los apartados anteriores nos hemos detenido en el análisis de unas novelas que ilustran el tema conforme a los perfiles humanos que más parecen inquietar a Moore – los marginados y los artistas – resaltando la atención prestada a la memoria y al papel que ésta ejerce en la vida de los protagonistas. Vistas estas variantes temáticas, consideramos conveniente concluir con un capítulo específico centrado en ese objetivo primario y común de la literatura de exilio que constituye la búsqueda de identidad. Aunque el análisis presentado en las novelas anteriores no tiene por objeto el revelar la importancia de esta idea, no obstante aparece con asiduidad. Pero su aparición resulta, por así decirlo, colateral, lo que no ocurre en *MD* y *MI*, novelas que lo abordan *ex profeso*. Su elección parece, por tanto, la más oportuna para cerrar este estudio pues, en distinta medida, ambas persiguen una liberación emocional como probable recompensa al examen interior realizado. La

¹ Hay algunos apuntes personales que ya reflejan una inquietud temprana de Moore por su identidad: “Are we what people remember us as? (...) If other people conspire to destroy our identity by inventing new identities for us” (Tener & Steele, 1987, 31.21.3.).

primera rastrea el peso de la memoria y su legado a través de una protagonista que revisa su pasado en retrospectiva, mientras que la segunda recrea la exploración genealógica de un individuo que materializa un retorno físico a Irlanda que el propio autor no parece imaginativamente dispuesto a emprender. Preguntado sobre la posibilidad de regresar a sus orígenes, Moore justifica su postura:

I've lived in North America and in Europe, in North America mostly, for the last thirty years. I am an expatriate. I left Ulster (...) I was doing what so many hundreds of thousands of young people are doing today – getting out, going somewhere else. Sure, you lose something. You lose your country in a way, but to my mind, the gains were enormous. I have no regret at not having stayed and lived in Ireland. By going away, I made myself an outsider. As a writer, to be an outsider, to be an observer, isn't a bad thing. I accepted the fact that I always would be an outsider. I'm not English. When I speak here (in England), the English think hearing my Irish accent that I'm the sort of man who would be delivering their laundry. Nor am I at home in America. The Americans always think I'm British when I speak, so I'm very used to being an outsider.

(...) I wrote my first book in Canada (...) I was already divorced from Ireland; I had no intention of going back. I was an exile (...) The freedom of America was extraordinary to me at the beginning. I'm not so happy about it now, but it seemed extraordinary then (Carlson, 1990: 116-7).

6.1. *I am Mary Dunne*: el legado de la memoria

Esta novela nos presenta de nuevo una historia de desarraigo, la de una atractiva y feliz esposa canadiense que repasa su vida tras la muerte de su anterior marido, si bien ahora el énfasis de Moore corresponde más al dilema interno de esta protagonista que lucha por definir su identidad, que a su intento por apartar los

fantasmas del pasado y comenzar de nuevo. De hecho, esta revisión retrospectiva representa no tanto la crisis del individuo y su limbo como las distintas fases que lo preceden: desde el rigor de su juventud en una familia católica de descendientes irlandeses y afincada en Nueva Escocia, hasta su existencia presente en Nueva York, pasando por el ambiente sofocante de Toronto y Montreal – que como observa Goetsch: “once again take the place of Ulster and the Irish in Moore’s imagination” (1982: 354) – y los recuerdos de sus dos matrimonios previos. Estas etapas y los distintos papeles que ha ejercido Mary en cada una de ellas quedan simbolizados en la narración por sus sucesivos pretendientes o consortes, de modo que la descripción de cómo su pasado domina su vida resulta psicológicamente verosímil, siendo el peso actual del pasado y la búsqueda de identidad los temas centrales de la novela.

Así, ya desde el comienzo, la memoria se manifiesta para Mary como la fuente de todo valor existencial – “*Memento, ergo sum* (...) we are what we remember” (*MD*: 1) – lo que a lo largo del monólogo le hace tomar consciencia de su olvido y de todo lo que ya no es, hasta el punto de recordarle su propia mutabilidad y erosión cognitiva:

it is those things I will never know, they are what frighten me and it is because of them that I can no longer find my way back to the Mary Dunne I was in my schooldays, to that Mary Phelan who giggled and wept in the Blodgetts’ bed-sitter, or to that girl who laughed long ago in a winter street when Hat cried, ‘*Mange la merde*,’ when such things were funny, when I was Mary Bell. I will not even be able to go back to today when I am Mary Lavery, for today was a warning, a beginning, I mean forgetting my name, it was like forgetting my name that day, long ago, in Juarez, I will forget again, I will forget more often... (*MD*: 224).

Por primera vez Moore narra toda la historia en primera persona, hecho que refuerza la dramatización de la vida interior de Mary y una mayor proximidad del

lector. Gracias a su elocuente soliloquio, conocemos un día de su vida en que una serie de encuentros casuales le provocan una sucesión de recuerdos entreverados, los cuales, a su vez, agudizan sus sentimientos de pánico y neurosis². Este miedo surge de percibir, incluso más que Brendan, su presente en términos de su pasado, ya que – como el presentimiento de Brendan en el metro – ella siente una discontinuidad radical, acaso insalvable, entre lo que ha sido y lo que es ahora. Igual que Fergus, Mary teme por su estabilidad con su pareja, por sus errores – infidelidades, vanidad, hipocresía, etc. – y sobre todo por su proyección futura. Estos temores no se resuelven simplemente en un contexto de memoria e identidad. Mary deberá superar las identidades ficticias que otros imponen sobre ella, lo que nos acerca a una posible lectura postcolonial (véase pág. 35 y siguientes). Pero al final, al prevalecer sus recuerdos, inseguridad y necesidad de trascendencia, sus aprensiones se intensifican en paralelo a sus tensiones premenstruales: “What if it’s not nerves, what if there is something wrong with me, what if it is a rheumatic heart...” (*MD*: 209).

Sospechamos que sus problemas sólo pueden resolverse si no supedita su futuro como Mary Lavery a su vida anterior ni niega sus propios cambios, justo lo contrario a lo que finalmente hace, vincular su identidad a sus comienzos como Mary Dunne y renegar de su mundo actual. Porque ése es su problema, que aunque sofisticada y bien situada, no acierta sin embargo a asumir su realidad, ni a comprender los límites físicos y espirituales que marcan su destino.

² La recapitulación memorística que nos ofrece *MD* acaso pueda despertar comentarios similares a los que la superposición coral de *Reading in the Dark* (Seamus Deane, 1996) suscita a David Punter:

A voice behind another voice, a text obliterated, replaced, shadowed, distorted by a ‘text instead’; in this trope of the vanished voice, of the voice that could tell secrets yet nevertheless in another sense cannot do so, it is possible to discern an entire problematic of the postcolonial (2000: 78).

El desenlace – la defensa de una certeza ilusoria que, de hecho, encubre sus verdaderos temores al aislamiento³ – suscita algunas preguntas, siendo la más obvia el porqué de esa reafirmación en sus orígenes si su presente le brinda un éxito tanto de bienestar material como de relación con su pareja. ¿Será acaso para superar su crisis de identidad en la seguridad de sus orígenes como hiciera Mrs. Tierney? Esta respuesta supondría hacer una lectura demasiado literal e ignorar la ironía y significado último de Moore con *MD*, porque como argumenta Foster:

What looks like an affirmation is an *attempt* to confirm, not at all the same thing (...) Mary's dependence upon what her mother has said in a brief telephone conversation ('You haven't changed for me. You're my daughter, you'll always be the same to me' *MD*: 228) testifies to her utter insecurity, not to any degree of certainty whatever (...) She is Mary Dunne, but is also each of her subsequent identities, not at once but successively. She is, in fact, the changeling she fears herself to be (1974: 177-8).

Por tanto, y pese a su herencia literaria – Mary admira a Yeats, recuerda a Molly Bloom y, en su repaso memorístico, parece emular a Proust – la protagonista es incapaz de aceptar su historia personal, aun sabiendo que “those who cannot remember history are condemned to repeat it” (*MD*: 202), actitud que, dicho sea de paso, le aporta más miseria emocional que conocimiento⁴. Moore sigue aquí un patrón frecuente en la literatura contemporánea, el desprecio por la comunidad como vía estable de fortalecimiento de la identidad personal, con lo que es el propio fracaso de Mary, no su entorno social, la causa responsable de su crisis.

³ Según Foster, la inseguridad de Mary esconde su temor al aislamiento. Frente a Judith Hearne, atrapada sin esperanza en su identidad, Mary se esfuerza por resolver la suya propia, y en este empeño, distingue Foster una diferencia crucial entre el fracaso ritual y el desarraigo ritual. Mientras que Mrs. Tierney lucha por aferrarse a un pasado alentado por sus creencias religiosas, Mary trata neuróticamente de recapitular el suyo. Ambas constituyen ejemplos de un limbo inestable (1974: 175).

⁴ Esta carencia emocional, ocasionada también por la falsa superación de su pasado y por la pérdida de confianza en sus posibilidades creativas, nos hace pensar con Scanlan que Moore está expresando “a universal theme, namely, the difficulty of maintaining a romantic image of the self in the face of experience and age” (1977: 31).

Pero en cualquier caso, resulta un personaje singular, detalladamente concebido, que hace de *MD* un logro notable, una novela lírica que no se presta a las controversias de los trabajos anteriores. Porque aunque tal vez sea demasiado repetitiva, ésta y otras posibles objeciones quedan sin duda superadas por sus méritos: la genuina recreación del carácter femenino, lejos del sesgo masculino que se le achacara antes (véase nota 4, pág. 198); una espontaneidad e intensidad de estilo ausentes hasta entonces; una dialéctica fructífera que surge – como antes naciera de las reacciones de Mrs. Tierney ante Nueva York – de la oposición entre dependencia adolescente y emancipación adulta, y que proyecta un fuerte sentido de lugar, transmitido mediante el desarraigo de Mary.

Estos aciertos explican la unanimidad de la crítica al ver en *MD* un cambio prometedor en la trayectoria del novelista. Sin embargo, dicho cambio no supone en absoluto que Moore dé por concluido su retrato literario del exilio irlandés. De forma manifiesta conocemos la ascendencia irlandesa de Mary, y más significativo, la similitud de sus obsesiones y esas de otros personajes provenientes del Ulster. De ahí que si la intención del autor se centra ahora en reproducir el proceso de búsqueda del personaje para establecer su identidad personal – lo que hace Mary para, por ejemplo, poder aceptar sus creencias, su sexualidad⁵ y el recuerdo de su padre – dicho enfoque no haga sino explicitar unas preocupaciones que, aunque universales, reflejan la óptica irlandesa de Moore. Estas preocupaciones, por tanto, no sólo profundizan en el análisis del exilio; además muestran con claridad meridiana por qué estamos ante la obra de un escritor indiscutiblemente irlandés.

⁵ El sexo tiene tal importancia en las decisiones cruciales de la vida del escritor que lleva a Sampson a especular sobre su ruptura matrimonial: “the private and hidden estrangement of Brian Moore from Jackie included a sexual incompatibility” (1998: 164). Asimismo, desempeña un papel importante en su obra y, de hecho, algunos trabajos van a considerarse eróticos o incluso pornográficos, como prueban los comentarios de su hijo Michael acerca de *DW* (Tener & Steele, 1987, 49.4.68.). Pero el novelista aborda la sexualidad con otras intenciones: como fuente de tensión y perturbación – un tipo de locura similar en ciertos aspectos al narcisismo y a la depresión nerviosa – y como base de seguridad y personalidad que puede liberar a personajes como Mary de sus especulaciones.

Que la memoria sea una vía ineludible para que Mary consolide su identidad viene a demostrar su importancia capital en el ámbito emocional del individuo exiliado. Quizás la búsqueda no conlleve una solución definitiva⁶ – entre otras cosas porque la identidad no es un concepto finito que pueda determinarse sin contemplar su naturaleza transitoria y su carácter de continua evolución –, pero en el proceso aflora lo más significativo de la condición humana en el exilio: la dependencia del exiliado frente a su legado emocional, el legado de la memoria, que lo vincula irrevocablemente a su pasado. En este sentido, *MD* anticipa en muchas cosas a lo que será una década después *MI*⁷.

6.2. *The Mangan Inheritance*: ¿el retorno como liberación emocional?

Una de las manifestaciones más gráficas de la inadaptación del emigrante en su nueva tierra suele ser la vuelta a sus orígenes. Lógicamente, este regreso no siempre implica fracaso ya que las causas que lo motivan pueden obedecer a razones de índole variada, familiares, políticas, económicas, etc. Por otro lado, debe también distinguirse entre los distintos casos de retorno, desde el definitivo – con frecuencia asociado a un desengaño o a un cambio de las condiciones antes abandonadas – hasta la visita temporal con meros fines turísticos. Quizás cada

⁶ Para Mary, quien emplea un largo día buscando su identidad y descubriendo que no tiene ninguna, existe un leve alivio y la promesa de otro día en el que su búsqueda se convierta en parte de su pasado residual. Para el lector, su exilio se consume a medida que parece probar que la misma realidad es una forma de exilio (Moss, 1974: 21).

⁷ La explicación que ofrece Punter acerca de los fantasmas de la memoria quizás sirva para afianzar la inclusión de estos protagonistas y su autor en el ámbito postcolonial:

To remember because others need to forget; to heed to the whisperings, (...) is this also the story of postcolonial writing and/or, indeed, of postcolonial criticism? Why do hauntings, phantoms, have to be specific? Because, perhaps, they offer a more vivid recollection than does the conscious mind; because for these hauntings, there is not advantage in smoothing over, softening the hard edges of a disastrous experience. So while we may wish to suppose that ghosts are vague, that they merely whisper unintelligibly on the fringes of our minds, all the while there is another story going on; ghosts speaking to other ghosts while we are merely the hapless listeners at (...) those crimes or sins for which ghosts cannot get absolution... (Punter, 2000: 77).

ejemplo tenga unas motivaciones personales particulares, pero en general esto no impide extrapolar unos patrones útiles para discernir los tipos más comunes. *MI* presenta un caso genérico frecuente, el del regreso temporal para conocer las raíces ancestrales y así poder fortalecer la maltrecha identidad personal. De ahí que la novela represente al retorno como fuente informativa y reparadora del exilio y, por tanto, al retorno como liberación emocional. Pero además nos ofrece la visión de Irlanda por parte del exiliado, quien desde el distanciamiento que le confiere su situación, nos brinda una perspectiva más aséptica y neutral, libre de los mitos románticos que han modelado la imagen tradicional del país. Estos dos aspectos de la novela – el retorno a las raíces y una reproducción de la Irlanda del exiliado – son por sí solos motivos suficientes para incorporarla en nuestro análisis.

Aunque *MI* incorpore resonancias de sus trabajos anteriores, estos ecos son parte de un proceso de continuación más que de repetición. Partiendo de una ruptura matrimonial como ocurriera en *F*, ahora – y frente a *MD* – centra su atención en el marido abandonado, Jamie Mangan, un canadiense de 36 años y origen irlandés, poeta fracasado y ex-reportero corresponsal para la CBC en Nueva York. Jamie lo había dejado todo por amor, por su mujer Beatrice Abbot, una estrella del cine y el teatro que gusta de manipular a la gente. Eclipsado por la fama de su esposa y abrumado por su separación, regresa por Navidad a su Canadá natal, donde, hojeando los recuerdos familiares de su padre, descubre un daguerrotipo de su doble. Esta fotografía, rubricada en su dorso con “*J. M. 1847?*” (*MI*: 48), hace resurgir las antiguas sospechas del parentesco familiar con el poeta irlandés James Clarence Mangan. La muerte repentina de Beatrice y su amante en accidente de tráfico obliga a Jamie a regresar a Nueva York, donde queda bien parado económicamente pero sumido en una profunda crisis de identidad. Esta etapa en el limbo americano le ha convertido en un hombre sin pasado ni futuro, con un presente sin ilusiones ni una patria en la que reconocerse.

En estas circunstancias, decide investigar a sus antepasados y aclarar el misterioso parecido del daguerrotipo. Con la esperanza de recobrase, se desplaza a su patria ancestral, Irlanda, que se convierte en el escenario principal de la novela. En este punto, la historia se convierte en un relato admonitorio, donde Moore intenta hechizar al lector entre el misterio y el encantamiento. De este modo, el título alude a dos herencias, al legado de su esposa y a la sórdida historia familiar que para Jamie va a contener “unnerving hints of prophecy” (*MI*: 307). Se mantiene la confrontación entre presente y pasado que viéramos en trabajos precedentes pues, como otros protagonistas, éste se esfuerza por alcanzar un grado aceptable de estabilidad personal con la aceptación y asimilación de su propio pasado. Pero frente al marco contextual anterior – el abandono de Irlanda y el exilio en Norteamérica – esta novela invierte la dirección y plantea un viaje de retorno. La estancia de Jamie en Irlanda le origina una serie de fantasías de las que acabará desengañado, regresando a Montreal por los achaques inesperados de su padre. La experiencia, sin embargo, le resulta impactante y parece dejarle preparado para afrontar su nueva etapa en América.

La narración se distribuye en tres secciones bien diferenciadas que corresponden al esquema básico de planteamiento, nudo y desenlace. Esta estructura parece soportar de nuevo el paso de los sueños adolescentes a la realidad adulta, pero no es esto lo que ocurre. El planteamiento presenta la situación inicial del protagonista en Nueva York y su fugaz estancia en Canadá⁸, país cuyo único rasgo distintivo en la novela parece ser el frío extremo: “cruel landscape, its settlement a defiance of nature. Home” (*MI*: 18). La segunda sección contiene, tanto por extensión como por contenido, la parte principal de la historia ya que desarrolla el tema central de la novela, la investigación de Mangan en Irlanda, lo

⁸ No es la primera vez que Moore incluye en sus trabajos elementos del país pero, aunque Jamie es canadiense, su identidad apenas lo muestra. Canadá sólo parece denotar una fase transitoria en su vida, un nexo entre Irlanda y Estados Unidos. De hecho, cuando tras la separación reflexiona lúgubrementemente sobre Beatrice – “She’s a winner, one of All-American winners. And if she ditches you, it’s because you’re a loser. A Canadian loser” (*MI*: 28) –, está reflejando, como señala Hubert de Santana, “a marital paradigm of U.S.-Canada relations” (1979: 46).

que podría llamarse sus *Irish Roots*. Por último, esta búsqueda se precipita en un breve desenlace, el regreso a su único hogar verdadero en Norteamérica como cierre lógico a su travesía en ese viaje circular que comprende el exilio.

Respecto a la valoración de estas partes, los críticos de nuevo discrepan. Mellors aprecia la calidad central frente a la irrelevancia del comienzo y el final: “It is in this long section of the book that Moore’s writing is at its best, vivid in its descriptions of landscapes and locals, altogether different from the flat, undistinguished first quarter of the book, and the final few pages...” (1980: 128). Considera que las páginas finales no resuelven ni la trama realista de Norteamérica, ni la gótica de Irlanda, ni tampoco las conectan bien entre sí, como si Moore, al igual que el mismo Jamie, no acertara a integrar estos dos legados. Otros, sin embargo, tienen la opinión contraria: “Where the novel is strongest, is in its North American scenes (...) And the novel’s close – the hero back in Canada with his dying father – is moving and economically executed” (Binding, 1980: 49).

Pero discrepancias aparte⁹, no hay duda que la novela está cargada de significado, aunque sea oculto. Como dice Mellors, “Perhaps one is wrong to search for meanings and messages, but the book does not have the feel of sheer entertainment. It is gravid with something, but with what remains obscure. It is ‘corny but powerful’, and a compulsive read” (1980: 130). Dado el objetivo de este

⁹ Quizás podamos encontrar una explicación a este desacuerdo crítico en voz del propio Moore cuando, preguntado por la razón de pasar de lo costumbrista a lo gótico, justifica:

For many reviewers and readers *The Mangan Inheritance* was too big a gamble. If I had a commercial mind, I would have written *The Mangan Inheritance* as a gothic horror and the book would have opened in Ireland. I would have had an enormously successful book because the whole Irish section is written in a more elevated, charismatic way, and the characters seem more interesting. The Canadian-American part of that book is written on a realistic level. One editor in fact suggested to me that I put the Canadian-American past in simply as a flash-back. But I felt, as I always feel, that that would be a deception for the reader. The interest in *The Mangan Inheritance* should be that this is a person like you or me who is projected into this milieu. He should act as you or I would in a similar predicament. I knew I was taking risks, but I also knew that I would be cheating if I did it any other way (Meyer & O’Riordan, 1982: 176)..

estudio, centraremos nuestro análisis en torno a los dos ejes fundamentales antes presentados: el viaje como metáfora del retorno imposible – como posible alegoría del periplo mental que recorre el exiliado en su introspección de identidad – y el viaje como retrato de Irlanda desde la óptica del exilio (apartado 6.3.). Tal vez así logremos desentrañar esos mensajes ocultos a que alude Mellors.

MI crea unas expectativas confusas en el lector. Lo que comienza como otro estudio de una crisis de identidad se transforma en un drama familiar con las implicaciones de una historia de detectives. En realidad, resulta una extraña mezcla de realismo y aventura sentimental, un nuevo contraste entre Irlanda y Norteamérica, y entre la persistencia y la futilidad del pasado. Esta confrontación se materializa al comparar unos personajes oriundos irlandeses con el protagonista americano, un hombre que puede desdeñar su vida presente gracias al dinero – “Eight hundred thousand (...) A great fortune in Ireland” (*MI*: 241) – que le permite embarcarse en una investigación para descubrir la verdad sobre su ascendencia familiar. De este modo, podemos considerar a la novela como el examen literario de Moore sobre el tema de las raíces, la identidad de la sangre. El protagonista es en parte otro artista, el poeta fracasado James Mangan, “a poet, but not a recognized poet” (*MI*: 45), quien, careciendo de unos referentes con que identificarse, comienza su búsqueda particular en Irlanda y, como señala Terence Brown,

steps from the real world of conventional consciousness into an imaginary, highly fictionalised dream-like experience (...) He walks out of an `ordinary´ twentieth-century social reality into the pages of the kind of Gothic fiction his poet forebear might have penned. Truth, it seems, is indeed stranger than fiction (...) Or is the truth itself a fiction which invents the present, challenging the hero to redefine his shaky sense of self? (1985: 14)

Esta visita no constituye, en sentido estricto, un reencuentro ya que James viaja a Irlanda por vez primera y sus orígenes más directos los tiene en Canadá, su tierra natal. Aunque sus vínculos irlandeses son de segunda generación, por vía paterna, Moore no parece dudar al atribuirle un extraordinario parecido con sus familiares isleños – no sólo físico: “We look the same, we write poetry, and we come to a bad end” (*MI*: 291) – lo cual probablemente pueda entenderse como una alusión al enorme influjo del pasado ancestral sobre el exiliado. Una nota de prensa presentaba a la novela como “a good yarn, poorly told”, explicando que:

Although there are some vivid and powerful moments, they are inevitably diminished by the flatness of the central character. We are told that Jamie is “an indifferent caretaker of his talent,” (*MI*: 92) yet nowhere is there a hint of his talent (...) Jamie’s overwhelming concern is himself. The entire book is, in a sense, the protagonist staring at himself in the mirror. Narcissism may be fun for the beholder, and voyeurism has its pleasures, but it’s wearisome to watch someone we don’t care about watch himself (Stengel, 1979: 50)

Sin embargo, estas observaciones de Stengel no son – en mi opinión – ni justas ni válidas pues parten de la premisa inaceptable del encefalograma plano del protagonista. Podemos convenir que frente a protagonistas anteriores como Mary Dunne o Fergus, Jamie carece de una vida interior intensa e interesante, y que aunque la historia se relata desde su punto de vista¹⁰, éste encarna – como la mayoría de los personajes masculinos del novelista– a un hombre pasivo y desmotivado (salvo por su obsesión con su personalidad, la cual, por otro lado, parece atenuarse con las extravagancias experimentales de la segunda parte). Así, Jamie puede resultar un individuo corriente sin más, pero su vulgaridad no implica necesariamente ni insipidez ni monotonía, sino más bien una variante de ese prototipo antihéroe que tanto interesa a Moore (véase nota 2, pág. 162). De igual

¹⁰ Como indica Stovel (1981: 196), *MI* (junto a *DW*) retoma aparentemente el realismo objetivo de los primeros trabajos del novelista, aunque sin el punto de vista cambiante, típico de esa etapa primera y, por tanto, sin demasiada ironía ni humor.

modo, quizás no tengamos un conocimiento preciso de su talento, pero su faceta artística sólo juega un papel secundario en la novela: pese a todo, nos importa mucho más su condición humana, sus sentimientos y la particular búsqueda de sus raíces, lo que acaso explique el narcisismo percibido por Stengel y manifiesto de forma literal desde el comienzo de la narración:

Do you know what he does sometimes when he's alone in the apartment, Beatrice told her friend Dr. Hopgood. He goes into the bedroom and spends an hour trying on his clothes. Changing outfits, looking at himself in the mirror. Narcissistic, wouldn't you say? Or perhaps, said Dr. H., some deeper problem of identity (*MI*: 4).

Ya hemos visto que mirarse en el espejo es una imagen prominente en Moore¹¹. *MI* presenta la culminación de este complejo tema, el narcisismo autocomplaciente, abordado reiteradamente por el autor y para algunos personajes – entre ellos, Vincent (“Uncle T”, 1978: 52) – “an Irish weakness”¹². La confrontación dramática de la persona y su imagen representa una metáfora penetrante del esfuerzo por reconocer su propia identidad, bien sea para descubrir la verdad o bien para eludirla, por lo que conlleva una buena dosis de ambigüedad. Además, la exploración que supone el retorno presentado en la novela tiene varios niveles de lectura: es el intento de un americano contemporáneo por conocerse a sí mismo y descubrir una sociedad muy diferente a la suya; es una tímida inspección

¹¹ Este recurso puede equipararse a otra de sus técnicas favoritas, ausente en *MI*, pero presente en los trabajos anteriores: la de usar personajes secundarios como imágenes que prefiguran lo que el protagonista puede llegar a ser.

¹² Pero como matiza Sampson,

not only an Irish one, for as *The great Victorian Collection* (1975) and *The Mangan Inheritance* show, Moore's protagonists come to resemble more and more the North American society of which he had become a part. And that society, in turn, comes to be a global village. While Jamie Mangan's mother is involved with art therapy in California (whether as patient or healer is unsure), the abused Kathleen Mangan in her caravan in Cork dreams of being a Hollywood actress. Since the forties or fifties, when Judith Hearne accompanied a returned Yank to the movies for a simple evening of vicarious romance, the world has changed. The distance between province and metropolis has lessened, and following the loss of self-recognition, fictions of the self have become the reality of personal life (1995: 49).

del universo y profesión de un hombre con actitudes y creencias románticas; y es también una búsqueda de introspección a través de la sexualidad y de unos sucesos de naturaleza simbólico-gótica que satirizan la egocentricidad de este norteamericano *naif*.

Todo ello contribuye a añadir complejidad al trabajo y a su análisis. En primer lugar, observamos que de nuevo se centra en un período de crisis del protagonista, lo que el autor definiera como “the moment in a person’s life, the crucial few weeks or months, when one suddenly confronts the reality or unreality of one’s illusions” (Cameron, 1973: 67), y Jamie Mangan no deja de comentar: “It’s a strange time in my life (...) My wife died unexpectedly. I didn’t know what to do with myself...” (*MI*: 263). Igualmente, Moore presta también atención a esa nueva sensación de desarraigo aludida en sus novelas americanas y tan frecuente hoy en día, el sentido de desorientación o pérdida de horizontes, ese sentimiento de incapacidad para encontrar asociaciones con nuestro pasado, la sensación de no saber quienes éramos hace tan sólo diez años:

reborn but not renamed, searching a new identity, he had crossed the frontier of this land, carrying in his pocket like a passport a photograph of himself as a man long dead (...) Like the man in that photograph, he had once been someone, was now no one, and might here, in this small wild country on the edge of Europe, discover who and what he would become (*MI*: 116-117b).

Crisis y desarraigo se presentan de la mano de la ruptura amorosa con que comienza la historia, siendo el amor uno de los hilos argumentales fundamentales que se entretajan para configurar la trama. Del romance, matrimonio y posterior desengaño sabemos principalmente gracias a la voz narrativa y a los recuerdos del protagonista:

He was twenty-seven at the time and a reporter on the Toronto *Globe and Mail* (...) Mangan and Beatrice Abbot spent the night together in her train bedroom. After that, they were rarely separated. Mangan fell in love instantly and without reservation (*MI*: 30-31).

(...) as long as they loved each other in this way nothing or no one could come between them. But in the fifth year of their marriage, that belief was tested. Beatrice made a sudden leap to a new level of celebrity (...) In that year, coincidentally, Mangan's fortunes diminished (...) when he worried out loud about money, Beatrice became indignant. "But money is *secondary*, darling. It's being together that matters. Things will look up for you, you'll see (...) We have plenty of money. So let's just enjoy it." But he could not (*MI*: 33-34).

"Since she left," Mangan said, "something strange has happened to me. It's as if I – the person I was – your son – the person I used to be – it's as if there's nobody there any more. Sometimes I feel as if I'm going mad. Except that there's no me to *go mad*" (*MI*: 43).

"The person who's been left always feels badly. Remember your mother."

"But its not the same thing at all," Mangan said. "After you left, Mother was angry, but she was still in love with you. Still is, perhaps. I'm not in love with Beatrice" (*MI*: 44).

El abatimiento de Jamie, generado por su separación y después por la súbita muerte de Beatrice, va a ir remitiendo progresivamente en un proceso marcado por el hallazgo del daguerrotipo de su antepasado y los sucesos encadenados que éste origina, su viaje a Irlanda y su relación con Kathleen. Como el protagonista manifiesta una y otra vez, la fotografía de su doble le aporta un oportuno revulsivo ante su desolación, el reactivo que inicie la superación de su crisis personal:

The photograph stared up at him, dispelling his dread, filling him with that now-familiar sense of giddy elation. For the first time since he had watched Beatrice walk down the museum steps with her lover, he felt cured. He picked up his cure, his antidote, the face of Europe's first *poète maudit*. He

stared at that face and the photograph eyes stared back, lit, it seemed, with the same unearthly excitement he now felt. (*MI*: 55).

De este modo, gracias a la distancia y a la quietud irlandesa, el recuerdo de Beatrice no desaparece pero pasa a convertirse en una mera reminiscencia sin apenas capacidad para infringirle dolor, una mera presencia en su imaginación que recuerda a los fantasmas que viéramos en *F*:

And as he stood listening to the tiny sounds outside in the still Irish night, he seemed to hear a doorbell ring, a familiar ring, the sound of the doorbell in the apartment on East Fifty-first Street in New York. He turned around and saw Beatrice come out of the mist, just as he had seen her the day before her death, booted and furred, her opulent new clothes like costly vestments donned in preparation for her funeral pyre. It was not a hallucination. He knew that he was imagining her (*MI*: 150-1).

Al criticar el gusto americano por idealizar al oeste irlandés, *MI* refleja también algunos aspectos ambivalentes del autor respecto a Irlanda y al romanticismo. Son contradicciones típicamente suyas: igual que el propio Moore, sus personajes viven en la duda, con unos niveles de temor y ansiedad que, empero, probablemente conforman uno de sus grandes aciertos. Estos protagonistas son románticos angustiados con los que, pese a tener en los hechos cotidianos de la vida su medio literario preferido, se identifica como exiliado y como artista. Sin embargo, esta novela se separa de dicho medio al combinar, en un fondo romántico, elementos de carácter realista y gótico. Como señala Binding:

To find a drama for his searcher hero that reflected both the searing joys and the dark uglinesses of the romantic predicament, (...) was his first task when he embarked on this newest novel (...) Incest and castration are dominant romantic themes, for the first symbolises both the romantic hero's refusal to be bound by taboos and his search for the 'other' in himself, the discovery of

the oneness of sexuality, the second the deprivation of self-expression and attendant identity (1980: 48).

Esta simbología permite incrementar el efecto enigmático paralelo al misterio que envuelve al daguerrotipo, a sus parientes y a su propio ánimo de poeta frustrado. Asimismo, Moore elige el mito del doble o de la identidad duplicada (el *Doppelgänger*) como eje de su relato – “looking into the eyes of his *Doppelgänger*, that strange elation came over him again (...) the wasted years, the marriage years, were over (...) the eyes seemed to glitter, urging him to start again, to pursue his true vocation...” (*MI*: 61) – para adentrarse en una introspección que dilucide las causas del fracaso del protagonista:

“He had not lived a poet’s life; he had lived as a conventional student, a conventional newspaper reporter, and a conventional husband and dogsbody to a famous wife. He had not sought the life of his ancestor, a life of poetry induced by stimulants, by a deliberate derangement of the senses, by wandering the streets like a mendicant, sitting all evening in stinking taverns, everything in excess, even the poetry itself (*MI*: 139).

En este proceso de purga, Jamie pronto reconoce el germen de sus errores: “my trouble was, and is, that I don’t have a real ambition. I wanted to be a poet, but I didn’t work at it. I didn’t work at anything” (*MI*: 152). Entretanto, prosigue el rastreo para verificar su parentesco con James Clarence Mangan, el poeta maldito, de tal modo que la historia toma un rumbo detectivesco que recuerda a ese otro género practicado por el autor, los *thrillers* policíacos. Las pesquisas del párroco de Drishane, el padre Burke, vienen a corroborar lo que ya conoce por su primo Con – “Whether you’re related to Mangan the poet or not, you are certainly related to the Mangans who live here in Drishane” (*MI*: 156) – y, a medida que se van despejando las incógnitas, crece la intriga del lector y el ambiente se enrarece hasta el punto de que Jamie, en plena catarsis personal, se siente hastiado por ese sórdido

entorno – “don’t I fit in, too? (...) A cur dog engaged in a pointless sniffing out of unknown ancestors, living off the scraps of his dead wife’s fortune” (*MI*: 192) – e impelido por una creciente tentación a desaparecer: “he had an impulse to drive on down past the house and, traveling through the night, reach Shannon at dawn, hurrying out to the great planes which waited like remote-control toys to lift off for America”. Como prosigue el relato, sólo resistirá este impulso de fuga gracias a la cada vez mayor influencia de Kathleen Mangan:

But he remembered her crouching in a corner of the bedroom, her long naked legs hunkered up, and felt again that curious mixture of tenderness and lust which had held him since the first day he followed her up the steps into her caravan (*MI*: 255).

Por tanto Kathleen, a quien el protagonista conoce entre sus parientes de la villa de Drishane, se convierte en el auténtico bálsamo que le permite continuar su búsqueda, más que su inquietud por aclarar sus vínculos familiares con su doble o su visita a Irlanda. Éstos sin duda alivian sus dificultades existenciales, pero su nuevo romance con Kathleen parece añadirse como firme soporte para la superación de su anterior desengaño amoroso, y reafirma la importancia del amor como ingrediente modelador de la novela. Su retrato resulta uno de los personajes femeninos más ásperos de la ficción de Moore ya que es descrita como una despiadada aventurera con cara de santo y las destrezas carnales de una perversa – “A little girl that has seen a lot” (*MI*: 228) dirá maliciosamente Feeley, el tendero del pueblo – y que, luego sabemos, también ha sufrido lo suyo. No obstante, y pese a la primera impresión negativa de Jamie, éste se siente atraído desde el principio – “At once, despite her dirty clothes and slum pallor, he felt an overwhelming attraction toward her” (*MI*: 122) – y no tarda en conseguir sus favores. Se inicia así una de las partes más turbias de la novela en la que a la imagen detallada de sus apasionados encuentros se suma el agravante de una relación incestuosa entre un

adulto y una joven apenas mayor de edad. El protagonista da buena cuenta de las impresiones que le causa dicha transgresión –

She reminded him, not of women he had known in his adult life, but of the pubescent temptresses of his boyhood, those first forbidden fruits of sexual encounter, which remained the most erotic memories of his life (*MI*: 124).

He felt like one of those lecherous older men who stand outside schoolyards watching schoolgirls in their gym dresses (*MI*: 132).

– y su sentimiento de culpa pronto parece transformarse en “the impure delight of the forbidden”. Aunque en sus fantasías “he became her master, her body his to do with as he wished”, en la práctica “he was quickly made aware that this near-child was infinitely more skilled in venery than Beatrice or any other woman he had known (*MI*: 169). Pero sus remordimientos y aflicción por esta situación apurada no le impiden alcanzar una sensación de plenitud y reafirmación hasta ahora desconocida:

he experienced a happiness which differed from anything he had known in his former life. The person he had been no longer seemed to be present with him in this car as he drove through the wild, darkening Irish countryside. That person would have made guilty judgements on this girl, whose past was dubious, whose conversation was banal, who was no novice in the ways of love and perhaps pretended affection simply to get money from him, who now sang in her beautiful soprano voice, only to distract him from asking awkward questions about a dead uncle (...) Now he was a man who, improbably, was the lover of a very young girl, who felt excited and alive when he recited the poems of a poet long dead, a man who carried in his pocket an old photograph of a mysterious double, a man who knew nothing of his true past save that his ancestors were poets like himself (*MI*: 183).

Así, progresivamente, el amante parece convertirse en enamorado, hasta advertir que su mundo presente se estrecha y le hace cautivo de su amor: “he

thought of his present world, tiny, enclosed by Kathleen (...) he was again a woman's prisoner (*MI*: 210). Este enamoramiento le crea una fuerte dependencia— “He could not bear to lose her” (*MI*: 233) – de manera que ante los ataques histéricos de la joven, llega a sentirse necesario y responsable de su futuro:

She is in misery because she thinks she will not be able to manage her life if her drunkard brother goes to jail. But I can manage her life. I can take her away from here. I can show her London and New York. I can get her doctors and sedatives for her “bad turns.” Beatrice never needed me. This girl needs me (*MI*: 242).

Estos sentimientos afectivos, plausiblemente sinceros, van acompañados de otra lógica reacción de un protagonista que presagia las consecuencias de una relación abocada al fracaso¹³. El temor que le causa la diferencia de edad, su condición de doblar en años a su amante, no parece abandonarle y a la postre también contribuirá, podemos conjeturar, el final de sus devaneos. Cuando Kathleen le pide ayuda para ir a trabajar a América y así dejar atrás su pasado traumático, Jamie le ofrece su apoyo incondicional – “I told you I'll do whatever you want” (*MI*: 246) – y aunque sus problemas emocionales le llevan a pensar que “he would lose her. She was mad. It would never be the same again” (*MI*: 261), sigue aferrándose a una esperanza – “Maybe he would not lose her” (*MI*: 264) – posibilidad remota pero sin resolver definitivamente con la conclusión del relato.

Al tiempo que avanzamos la lectura, va acumulándose mayor tensión: la amenaza del horror desconocido se cierne sobre Jamie – “If you keep looking over

¹³ El amor imposible constituye aquí un ingrediente romántico que permite a Moore proyectar el desequilibrio interno de su personaje, la lucha interior de contrarios entre un proceder pasional, impulsivo, y una consciencia más racional y juiciosa, lo que en definitiva enriquece en matices la dificultad de un individuo débil que se afana por recomponer su integridad:

Again he thought of her as a child, his troubled child to whom he would be father and lover and fairy prince. But as he picked up the liquor bottles and followed her toward the caravan a less flattering simile came to mind, not fairy prince but Sugar Daddy, thirty-six and eighteen. Crabbed age and youth cannot live together (*MI*: 242).

your shoulder, sir, you'll find things you don't want to find" (*MI*: 198) – sus parientes resultan presuntos delincuentes – “These two, Kathleen and her brother, are not the sort of relations any decent man would want to own up to (...) The police are keeping a very strict eye on the pair of them...” (*MI*: 227) – y Jamie recibe una paliza en Bantry, coincidencia que se añade a su físico para perturbar la paz de sus familiares desequilibrados: “God, isn't it like a ghost story, him sitting there by the fire with his face bashed up (...)” Kathleen said, and laughed in a shaky manner. “Bashed in Bantry, the both of them” (*MI*: 259). Presionada por las insistencias de Jamie, Kathleen llega a recriminarle su obsesión – “God, you are like a bloody detective. Is that all you care about?” (*MI*: 236) – y a confesarle lo fantasmal de su aspecto: “you're like somebody's ghost.” (*MI*: 244). Su primo Dinny, por su parte, queda perplejo ante los motivos de su viaje – “And you expect me to believe that's why you came all this way?” (*MI*: 263) – y le propone, “For my mother's peace of mind. And for Kathy's as well”, un trato que le ponga tras la pista de la información buscada, a cambio de que los abandone en paz:

I am trying to make a bargain with you. If I put you in touch with a certain person who can give you the answer to these questions of yours, will you give me your solemn promise to go home to America once you have them? (*MI*: 263).

Moore es un experto urdidor de intrigas y, con este nuevo giro, intensifica aún más el suspense: “Tomorrow he would begin to know what it was that happened in this house and in the house on the mountain. Tomorrow he would meet a man who would tell him if his double was Mangan the poet. Tomorrow” (*MI*: 266). Impulsados por una curiosidad creciente, progresamos hacia el apogeo del relato, un encuentro entre Jamie y ese desconocido, otro eslabón perdido de la familia con sus mismas facciones y vocación frustrada. La reacción de Jamie no oculta su turbación:

It was his face. He stood and stared, filled with the giddy feeling he had first experienced when he looked at the daguerreotype in his father's cottage in Quebec. But this giddiness contained a sensation of fear, not elation (*MI*: 280).

Éste resulta ser el que supuestamente estaba muerto, Michael Mangan, un tío que ya de partida le aclara: "I am dead (...) Dead to the world (...) You're the first (...) to know I'm alive. And isn't that poetic justice? My spitting image" (*MI*: 280). Y llegados a este punto, con las conjeturas que nos permite la historia, nos preguntamos con Jamie "Who was Michael Mangan, and why was he hiding here under a false name?" (*MI*: 283), cuestión que marca la culminación del enredo (una primera parte de interrogantes) y el inicio de la descompresión esperada (otra segunda de respuestas).

Sin embargo, como a menudo ocurre con Moore, el clímax no alcanza la calidad del desarrollo, pues el pariente que presuntamente va a despejar todas las incógnitas, resulta ser un anciano lisiado un tanto inverosímil, y su morada, las ruinas de un castillo solitario sobre un cerro junto al mar, un escenario asimismo poco convincente. Además, en esta misma línea crítica, tenemos otro argumento complementario: "If James's disillusionment at the end is to be dramatically effective, his initial *coup de foudre* should be convincing, and it is nothing of the sort" (Mellors, 1980: 128-29). En cualquier caso, de este encuentro entre poetas se deriva una nueva exposición de motivos artísticos. Jamie se maravilla de que su tío atesore un sorprendente anaquel de libros, lo que acaso sirva de pretexto para exhumar el viejo orgullo irlandés de la sangre y tradición literaria:

"all of them titles he would be pleased to see on his own shelves. To find them in this remote place, the makeshift library of his mysterious double, filled him with sudden, enormous pride. This was the true relative he had come three thousand miles to find (*MI*: 283).

Con Michael reaparece el temor al olvido, en contraposición a la fe y como rasgo distintivo de una casta separada del culto religioso: “Our strain in the Mangan family are all without the consolations of religion. Hell fire isn’t what we’re afraid of. I’ll tell you what we’re afraid of. We’re afraid that we’ll be forgotten” (*MI*: 284). Y la valoración del poeta James Clarence Mangan que hicieran Jamie y su padre, comparándolo con Yeats –

“I feel I can recite them to you. It’s strange. Even though they’re not good. All those cheap tricks and jingles.”

“Now, hold on,” his father said. “He wrote some good ones. ‘My Dark Rosaleen,’ for instance.” (...)

“Yes, that one’s not bad,” Mangan agreed. “Cornny but powerful.”

“Cornny or not,” his father said, “that’s the poem that made him Ireland’s greatest poet. That and a few he wrote at the time of the famine.”

“No, no,” Mangan said. “Mangan may be my double, but Yeats is Ireland’s best poet.”

“Believe me,” his father said, “for the common people of Ireland, Mangan is still the big man. His poetry was the stuff that sent men out to kill the landlords.”

“But Yeats’s poetry did that, too (...)”

“For the sake of argument,” his father said, “I’ll grant you that. But our supposed ancestor is the one who struck a chord in the Irish soul...” (*MI*: 57-58),

– se retoma ahora con este tío forajido como interlocutor. La veracidad y transcendencia histórica de James Clarence Mangan puede quedar probada, pero su aparición en la novela parece suscitar algunas objeciones críticas pues, aunque constituye el detonante de la búsqueda y su presencia se mantiene firme en el pasado, su ánimo, romántica y maldita, nunca se asocia coherentemente a la crisis de identidad de su descendiente. Como afirma Roy Foster, “This is particularly to be regretted, for the original Mangan is indeed an inspired and looming subject,

and one best suited to an idiosyncratic novel of the kind Moore is so well qualified to write (1979: 10). En todo caso, las alusiones a este siniestro antepasado son constantes y ahora vuelve a ser objeto de debate:

“I know. Times change and tastes change with them. But he has a certain power. And he’s remembered (...) he was a dooper and a drunkard and died a pauper, alone in a charity ward (...) But that’s all part of the mold, isn’t it? Remember Joyce said that Mangan’s was an exemplary life for a certain type of artist”

“The *poète maudit*,” Mangan said. “And he was the prototype of that sort of poet. Before Baudelaire or Rimbaud. Before the term itself was invented. Yet he wasn’t a great poet like Rimbaud or Baudelaire.”

“But he *is* remembered (...) Whether he was a saint or a wastrel is secondary, I say. What counts is what a poet writes” (*MI*: 288).

Con este alegato en defensa del antepasado *maldito*, Michael parece querer justificarlo todo en aras de la poesía, incluido sus propias fechorías pasadas y su miserable existencia presente. Por eso cuando repasa la trayectoria de los Mangan, conjetura también el pasado problemático de Jamie:

Let’s start with James Clarence Mangan, died of drink and drugs and malnutrition, a solitary, miserable life. Then Daniel James Mangan, a drunken wastrel, butchered in the markets like a pig. And myself crippled and destroyed and hiding from charges that could put me in prison for years. And yourself, I don’t know about. But you have some trouble, I’ll bet. Otherwise, why did you come? (*MI*: 291).

Pero ni las contradicciones de Michael – “I have written love poetry but I have never really loved a woman. Poetry is all I care about” (*MI*: 304) – ni su ciego orgullo– “Lives filled with troubles and injustice and neglect. And yet aren’t we proud of that heritage, both of us?” (*MI*: 306) – consiguen ocultar su ego artista. Su

visión en torno a la poesía puede ser atinada – “Poetry is a bit of a racket, as you know. You need to know the right people, you need to be able to get yourself talked about” (*MI*: 299) – y la descripción que hace de la situación en Irlanda y del talento artístico revela la aguda percepción de Moore:

In Ireland it's not what you do, it's who you know. If there was any poetic justice, which there's not, I'd be as well known as James Clarence himself. But I suppose you could look at it another way – and I do. Genius – the real thing, not the imitation – is hardly ever recognized in its own time. Take Schopenhauer. Take Stendhal. And yet the mark of true genius is that it can't be discouraged (*MI*: 304).

Ahora bien, estas explicaciones no logran redimir su comportamiento ni a los ojos del lector ni a los del protagonista, y en nada prueban tampoco su calidad como poeta. De ahí que cuando este viejo misógino pide ayuda a Jamie como miembro último de su estirpe – “You could be the means of getting me out of here. You could be the way I'd see my fame in my own lifetime” – éste rehuse con una razón que, además de cierta, parece también una disculpa: “I find it hard enough to get my own poems published there (*MI*: 304-5).” Después, cuando el prófugo insiste en mostrarle lo que arrogantemente presume mejor – “But mine will be a different story, (...) You'll see what I mean when I show you a few...” (*MI*: 306) – y luego de leer algunos de sus poemas, el americano va perdiendo su paciencia – “A poem for Maeve, the daughter he “protected” by incest, whose anger had mutilated him for life. How can he have the nerve to show me that! (*MI*: 309) – y se siente tentado a desistir en su empeño, resarcirse del viejo con la descalificación de sus poemas y largarse:

As always, it was this first and last image which brought that giddy feeling, that self, the sight of which had brought him to this island on the far side of the Atlantic Ocean, (...) to this ruined tower and the last, most disquieting double of all, this foul, fawning child molester. His hand shook as he reached

out and picked up the daguerreotype, the object which had inspired this unlucky search, seized irrationally by the idea that if he got rid of it now it would be a first step toward his escape from this net of unnaturally close resemblances, sordid family history, and unnerving hints of prophecy (*MI*: 307),

And at that moment, as he looked again at his double, there entered into him a rage more powerful than any he had ever felt against another human being (...) Hatred clouded his vision. He felt dizzy (...) And in that moment, like a knife handed to him, he saw his escape and his revenge. He stared at the words, then put down the book.

“Well?” asked the eager, anxious, boastful voice.

“It’s not good” (*MI*: 308).

Presionado, sigue leyendo otros versos, únicamente para reafirmarse en su impresión: “The stanzas were filled with muffled hints about the sexual “follies” of the poet’s life, and the poem ended with a denial that they weighed in the balance when set against the poems, his life’s work. It was a testament” (*MI*: 310). Pero la reserva de Jamie – “I can’t judge it. I’m completely hostile to its content” – no complace a su doble, quien, obcecado con sus argumentos recurrentes,

Isn’t that what all history comes down to in the end? Words on paper, words in books, a handful of books, isn’t that it? The thing that matters about my life is there on the page. If it’s no good, then I don’t matter. And if it is good, it’s *that* that is my life, not the troubles I’ve had or the good or bad I did to those around me (*MI*: 310),

y ávido del reconocimiento que se le niega, torna su ciego orgullo de artista humillado en violenta furia contra Jamie:

So it’s a little moral man we have here, a little priesteen giving out with his sermons and his penances. Infernal bloody cheek, you pretending to be a fit

judge of poetry when you care as much about poetry as my dogs do. Well, it's good news, in a way. Yes, good news! To think that for a minute there, because you have my face and you call yourself a poet, I was trembling before the judgment seat and cast down by your asshole pronouncements about my work. Indifferent poem, is it? Symbolist imitation, is it? It will be read aloud, year in and year out, when the dust has scattered you and every bloody thing *you* ever wrote (...) Get out, and take your bloody bottles with you and get your arse back to America (*MI*: 311-2).

Las valoraciones críticas de esta parte son notoriamente desiguales, quizá por las intenciones poco transparentes del autor, o porque este personaje casi rompe el sentido lógico de la historia. Sin embargo, aun así, resulta un tanto inaudito observar que Moore no presta la atención debida al encuentro y sugerir como posible remedio una mayor muestra de la poesía del ermitaño, sin advertir que el interés de la novela se centra en Jamie y su evolución y no en ese extraño fugitivo. Esto es justo lo que hace Coogan, quien acierta al señalar el tedio a que la narración puede inducir en este punto, pero no parece reparar en que está incurriendo en las mismas inconsistencias ocasionales que achaca a los críticos:

A sort of bardic contest ensues, although Moore gives less weight than he should to the encounter. We might have been given some examples of the hermit's poetry, for instance, but Moore's writing seems to tire here. There are occasional opportunities for the kind of nit-picking reviewers are paid for (1979: 11).

En cualquier caso, sea o no un personaje acertado, Jamie se despacha tras el desplante con este desdichado, arremetiendo con un exabrupto similar en el que al fin reniega de su anterior admiración por el poeta James Clarence:

Oh, for God's sake, you stupid old fool, who in hell do you think Mangan was? Nobody ever heard of him, outside of a few English professors and the

people who live here on this godforsaken island. Mangan's not a world poet. He never was. He's dead, buried, and forgotten. Second-rate, rhyming jingler, doing translations from languages he didn't understand, and all of it derivative, dull, and pathetic, just like the crap you showed me today (*MI*: 312).

Así, aunque Jamie aborrece lo descubierto al final (la verdadera historia de sus raíces), sus aventuras sin embargo apenas le instruyen, al menos aparentemente. Sólo le dejan sumido en el mayor de los desconciertos: “Like a compass needle he had flickered closer and closer to this morning's encounter and now, his true north destroyed, oscillated wildly, his bearings gone” (*MI*: 314). Sabemos que toma una decisión – “a decision began to form in his mind” (*MI*: 314) – pero no cuál, pues la inesperada enfermedad de su padre le reclama a su lado, al parecer sin tiempo para desvelarla. Asimismo, y por la misma razón, el capítulo amoroso entre Jamie y Kathleen queda o parece quedar truncado. Pero de no haber sido así, podríamos preguntarnos si el descubrimiento de la sórdida historia familiar le habría permitido permanecer junto a ella por mucho tiempo. Porque, al desvelar el misterio en torno a la joven ultrajada (el porqué de sus trastornos) y acaso también horrorizarle por las posibles asociaciones a su propio comportamiento – “It's in our blood” (*MI*: 289) – dicha revelación tal vez le hubiera hecho huir despavorido, lo que su primo Dinny parecía aventurar cuando le pone tras la pista de su padre Michael: “For I doubt you'll be wanting to come back this way once you get to where I'm sending you” (*MI*: 265).

Igualmente, podríamos especular acerca de los motivos del autor para elegir dicho final. Por un lado, no podemos obviar que *MI* concluye con la presencia del protagonista y de su padre, práctica habitual de Moore con la que sin duda pretende resaltar la supremacía del vínculo parental, porque como ya dijera “parents form the grammar of our emotions” (*F*: 88). Pero si ahora encontramos una dulzura inusual en el tratamiento de la relación entre los Mangan, un afecto libre de los

enfrentamientos psicológicos entre padre e hijo que veíamos en otros trabajos como *F* y *EI*, este cambio debe tener alguna explicación. Macsweeney defiende que “It is this bond, not sexual relationships or hundred-year-old daguerreotypes, that is the bedrock of the identity of Brian Moore's characters (...) This is what Jimie's real inheritance as a Mangan is” (1979: 746). Y a juzgar por los últimos momentos de Jamie con su padre – “‘I’m very fond of you, Dad. Do you know that?’ He looked at his father’s face and wished that those features were his own” (*MI*: 336) – dicha defensa de la relación padre-hijo como auténtico legado e identidad de Jimie no parece alejarse de las intenciones de Moore¹⁴.

Por otro lado, junto a esa admisible influencia de la figura paterna, hemos de añadir esa otra alternativa a que este análisis nos lleva, la de considerar a la novela como alegoría del periplo mental que recorre el exiliado en su introspección de identidad. De este modo, detrás de la urgencia de volver junto a un padre moribundo como verdadera razón del súbito abandono de Irlanda por parte del protagonista, quizás también podamos ver una metáfora oculta de la imposibilidad de retorno para el exiliado. Además, dada la estrecha relación entre la producción del novelista, sus constantes preocupaciones por sus orígenes y su propia postura personal ante el exilio, interpretar a éste como un viaje circular sin retorno no parece descabellado. Ya en el transcurso del relato, no faltan alusiones a la condición anímica que despierta el acercamiento físico a esa tierra prometida que es la patria de los padres. Así por ejemplo, mientras Jamie trata de reconstruir su identidad, un Moore experto conocedor de las emociones del regreso adereza oportunamente las circunstancias del retornado con un comentario dialogado relativo al culto a los muertos, acaso el motivo sentimental más íntimo e inmediato de quien busca referencias y raigambre en un suelo que en parte es también suyo:

¹⁴ Al hilo de esta interpretación, por ejemplo, puede inferirse que es el recuerdo de la afición de su padre James a la fotografía lo que seguramente le inspire la imagen del daguerrotipo, símbolo en torno al cual ahora explora el misterio de su propia identidad victoriana.

“Why do so many Americans come here to look at graves?” she said. “Do they not have graves enough in their own place?”

“We want to know where we come from. That’s normal, after all.”

(...) Do they not have graves in America? No, we do not (*MI*: 198-9).

Porque lejos de la tierra natal y el hogar adoptado, y ante la desoladora sensación de desarraigo que produce el saberse también extraño al lugar del origen atávico, el exiliado agudiza su sentimiento de no pertenecer. Y porque éste, como el propio Jamie, con su ánimo inseguro y pendular, llega a renegar transitoriamente de lo conocido para abrazarse a un retorno que en última instancia, como luego queda manifiesto, se probará imposible¹⁵:

Shadows made him think of the places which were now, officially, his homes: the cottage on Bluff Road in Amagansett, its windows shuttered against the winter gales; the apartment on Beekman Place, its venetian blinds like close visors, slatting the furniture in the dusty rooms.

Homes no longer. Here he was the sailor home from the sea, the hunter home from the hill (*MI*: 230).

De ahí que al final, a la pregunta de su padre por su suerte en el viaje, Jamie responda “I don’t know if luck is the right word” (*MI*: 334), porque esa es la impresión más gráfica para ilustrar el alcance de su búsqueda, la cual no ha sido – pese a desentrañar la misteriosa historia de sus antepasados – todo lo satisfactoria

¹⁵ No hay retorno porque aunque las coordenadas espaciales son, por así decirlo, reversibles, no ocurre lo mismo con las temporales, que son lineales y, por esencia, marcadas por un devenir imparabile. Además, como indica Stuart Hall, no hay “fixed origin to which we can make some final and absolute return”:

The past continues to speak to us. But it no longer addresses us as a simple, factual ‘past’, since our relation to it, like the child’s relation to the mother, is always-already ‘after the break’. It is always constructed through memory, fantasy, narrative and myth. Cultural identities are the points of identification, the unstable points of identification or suture. Not an essence but a *positioning*. Hence, there is always a politics of identity, a politics of position, which has no absolute guarantee in an unproblematic, transcendental ‘law of origin’ (1996: 113).

que cabía esperar. Su identidad sigue sin concreción porque lo que define al exiliado es la búsqueda continua, una conclusión imposible, aunque ahora, de vuelta en América, sepa – como sabe su creador y sospechamos los lectores – dónde está su hogar legítimo.

6.3. *The Mangan Inheritance*: La Irlanda del exiliado

Junto a la exposición sobre la trama del relato y el retorno como búsqueda de identidad, este trabajo ofrece todo un crisol de ingredientes que perfilan un valioso retrato de la Irlanda del exiliado y, por tanto, añaden interés al estudio del autor. En este retrato de la isla, la novela incluye todos los tópicos irlandeses – culpa, bruma, personajes pelirrojos, embriaguez, locura, poesía, lujuria, castillo en ruinas, violencia, cierta dosis de sexo e incesto... – todo lo que el comité inquisitorial irlandés habría censurado en la juventud de Brian Moore. Si las novelas anteriores pueden entenderse como dramatizaciones de la cerrazón de Irlanda, protagonizadas por escritores que han abandonado el país, *MI* representa una actualización personal de sus impresiones sobre el estado de la nación irlandesa en la que algunos críticos (O’Connell, 1988: 540) aprecian una valoración todavía más severa del retroceso del país. Para de Santana, el libro supone una denuncia aún mayor:

When Moore writes about Ireland, anger and sorrow hone the acuteness of his observation. The hero of his 1970 novel *Fergus* called Ireland “a nation of masturbators under priestly instruction.” In this book Moore goes much further, and with uncompromising ferocity uncovers the ugliness behind the blue-eyed mask of charm and friendliness that the Irish present to the world. He reveals an insular, xenophobic people tormented by insanity, drunkenness, superstition, irrational violence and illicit passions that include incest (1979: 47).

Sea por la extrañeza que produce la narración o por la incomprensión de su alcance – que además de combinar los temas de varios trabajos anteriores, aporta el

retrato de Irlanda que ahora nos ocupa – lo cierto es que *MI* recibe todo un cúmulo de reproches críticos. Mellors considera que frente a los mitos irlandeses que pretende explorar, Moore “seems to have succumbed to the influence of those myths while he was writing about them” (1980: 128). McSweeney lamenta no encontrar mayor fuerza y unidad, lo que achaca a razones de índole temática: “The novel’s romance motifs and its suprarrealistic premise are of themselves not sufficient to provide strength and cohesiveness” (1979: 745). Stengel parece denunciar ese mismo desencaje interno: “(It) is a risky book. The problem is that we are always aware that Moore is taking a chance. He strains after lyricism, and labors to be both fantastical and shocking, but while his daring may be admirable, one hears the machinery creaking off-stage” (1979: 50). Y Binding reconoce al autor pero trivializa a la novela:

For all Brian Moore's magician-like grip of narrative, the novel tends to founder on its incidental excitements at the expense of development of the central theme and characters. The barbaric exoticisms of Western Ireland are dwelt on just a little too much, and the erotic scenes of the hero's relations with Kathleen approach the self-indulgent (...) While admiring much of the imaginative daring of *The Mangan Inheritance* I cannot but feel that the Gothic novel with its attendant paraphernalia constitutes something of a diversion for the seeking mind of one of the most considerable novelists in English today (1980: 49).

Por su parte, Roy Foster elogia la fusión plausible de paisajes melancólicos o fantásticos con la Irlanda canalla de las peleas locales, pero no así la credibilidad de los Mangan poetas, a los que considera exagerados merced al excesivo elenco de alusiones y referencias literarias que los rodean:

with the scene set and the action rolling, the characters fail to react on cue. The present-day Mangan carries little conviction; which may be intentional, as his fate seems to be to slip into a historical pattern. But his mental

soliloquies trace out that design with insistent repetitiveness. Identifications remain curiously heavy-handed: the original Mangan is repeatedly described as “the first *poète maudit*”, and his descendant’s literary qualifications are established by an irritating and obtrusive habit of mental referencing whereby he cannot think of his marriage without quoting Byron, nor go to bed early without thinking of Proust. The plot also carries its weight of literary assonances; finally the accumulation of references spills out in the *dénouement* scene with yet another alter ego poet, and some kind of overall pattern is established. But it has been a clumsy device at best, and the whole progression fails to describe a fully satisfying arc. Mangan himself remains a cipher; identified, as are the minor characters in Moore's world, by every scrupulous detail of clothes and setting, but immobile within them (1979: 10).

Todas estas objeciones resultan, hasta cierto punto, ciertas e indican que *MI* no es ninguna obra maestra. Sin embargo, y pese a las debilidades señaladas, su tema de fondo se pliega útilmente a los objetivos del análisis. En este último apartado, nos detendremos en algunas escenas que prueban ese interés, ahora desde un punto de vista más geográfico, para perfilar el mapa mental que el autor exiliado mantiene de sus orígenes. En sentido general, la extrañeza que puede ocasionarnos su lectura parte del misterio, un misterio que recrea el ambiente irlandés con una refrescante falta de cliché, de modo que la narración parece recuperar la antigua tradición del *Seanachai*, quien viajaba narrando historias para costearse sus gastos, combinando la realidad cotidiana con la fantasía sobrenatural en un todo inseparable.

De este modo, Moore explora los mitos del país, bien sea el componente romántico o mágico de Irlanda: “As he looked down at the fields surrounding the bay, it seemed to him that he had gone back in time: there was a stillness in this scene as in a painting of medieval times” (*MI*: 105); la rica tradición literaria por la que los locales, desde el cura hasta cualquier granjero, parecen en esencia todos

poetas; o bien la piedad o el respeto hacia los antepasados como virtudes particularmente irlandesas. Estos mitos compensan de sobra por las mugrientas condiciones con que se encuentra Jamie en Irlanda, quien, pese a no poder evadirse de sus recuerdos, se siente cada vez más satisfecho y feliz:

And forming as in a turning kaleidoscope, fragmenting, forming again, there came before him a series of images from his former life (...) These images collided, fell away, like images in a film already fading in his memory. Here, in a dank kitchen sitting with this slovenly Irish pair drinking illicitly distilled spirits, he felt at home as he had never felt at home in New York or Montreal (*MI*: 138).

Su impresión de estar vigilado, “under surveillance from every window” (*MI*: 229), no sólo crea un efecto divertido, además refleja perfectamente el carácter de la Irlanda rural que describe: “as he drove off he wondered how Feeley could have known he was going to see the priest tomorrow. Surely in the few minutes it took to drive from the presbytery to the store the priest had not phoned Feeley with the news?” (*MI*: 120). Situación y realidad que invitan al autor a establecer una nueva comparación entre los dos mundos que conoce:

life in Drishane was the obverse of his life in New York. There, in the last weeks, he had discovered that nobody knew or cared whether he lived or died; no neighbors saw his comings and goings; there was no community. Here, even though he had arrived only twenty-four hours earlier, every one of his movements was known, every step he took was noted and commented on by one of the inhabitants. Irrationally, this pleased him. Here he was of interest for himself; his name had a familiar ring on these tongues. Here, for the first time in years, no one knew him as Beatrice Abbot’s husband (*MI*: 120).

Moore impregna su relato de esencia irlandesa con lúcidas descripciones del lugar y sus gentes – “the purplish windburned skin of the Irish countryman” (*MI*: 322) – de tal modo que la persistente huella de la historia queda reflejada en un paisaje y un paisanaje abandonados por igual: “There was (...) a special winter boredom in this place, the young gone to work in England, the old abandoned” (*MI*: 177). Esta cualidad hace que *MI* detente mayor interés, precisamente por ser un gran testimonio de la Irlanda rural, acaso el mejor del corpus literario de un autor más atraído por los círculos urbanos. Ésta es la Irlanda del recuerdo de Moore, un país dominado por la desolación del campo¹⁶:

He looked at the tower and thought of the broken-roofed cottage he had seen earlier, relic of emigration or famine. Abandoned, castle and cottage were co-equal in neglect, testament to the way in which this country, more than any other he had known, seemed to master time and history, rejecting men’s efforts to make their presence last (*MI*: 161).

De la mano de Jamie, un observador foráneo como de hecho lo es ya el propio Moore, conocemos unas reflexiones que parecen querer explicar el estado ruinoso de este territorio: “In another country this ruined castle on its splendid promontory of land would be a tourist sight, a national treasure ringed by guards

¹⁶ Si consideramos la descripción que Harris hace del término ‘fósil’ – “The word *fossil* is used in an idiosyncratic sense to invoke a rhythmic capacity to re-sense contrasting spaces and to suggest that a curious rapport exists between *ruin* and *origin* as latent to arts of genius” (Harris et al., 1975: 16) –, según Punter podríamos inferir que fósil alude a lo depositado a través de los tiempos, reliquias que no pueden perturbarse sin afrontar el riesgo de desestabilizar el presente y que continúan ejerciendo una influencia nociva, incluso fetichista, sobre el futuro. La experiencia de la colonización sugiere que no puede haber una exploración de los orígenes míticos que no conlleve la clara, y a menudo molesta, contemplación de tales ruinas. Punter sigue explicando:

these ruins, these fossils, these aftermaths are everywhere in postcolonial writing. We might equally well consider the aftermath of the Ascendancy in Ireland, one image of which is provided for us in John Banville’s *Mefisto*, replete with barren, ruined landscapes, the fossils of dead enterprises, the dangerously preserved relics of past ages (2000: 49).

and regulations and opening and closing hours. Here in Ireland it was a sheep pen”¹⁷ (*MI*: 277).

Por otro lado, el cuadro de personajes que articulan la historia se integra en armonía con el escenario descrito. Son las figuras secundarias que, como asegura Roy Foster, “spring alive” (1979: 10), los seres que pueblan la pequeña comunidad de Drishane, una remota villa del extremo meridional, al oeste de Cork. Si el grupo en su conjunto ya resulta peculiar, Moore encuentra en los Mangan la plataforma ideal para añadir misterio a la novela, la cual, a medida que avanza va adquiriendo un tono gótico creciente. Los unos, Kathleen y su hermano Con, parecen “dirty, semiliterate gypsies” (*MI*: 124), parecido por el que sabemos de una casta marginal de quincalleros nómadas que recorren el país:

they are not gypsies. Those are Irish people – tinkers, we call them. They wander up and down the country, itinerants, as you might say (...) there’s some say the tinkers is people left over from another time, from the famine days when half of Ireland walked the roads without a home (*MI*: 192).

Los otros son Dinny y Eileen, un rudo obrero y su madre perturbada – “this maldroit, pompous fool (...) the old woman, that female tramp who herded the cows” (*MI*: 150) – quienes, en contraste con la célebre hospitalidad irlandesa que ostentan los primeros, rehusan tercamente su presencia en Duntally, casa de su propiedad donde Jamie pasa sus primeras noches: “I will be straight to you. I do not want you in this house. I do not want you asking questions” (*MI*: 149). Entre impresionado e incrédulo, Mangan se preguntará si de verdad comparten el supuesto linaje que le ha traído a estas lejanas tierras: “Are she and her brother, and

¹⁷ Pero esta dejación de ruinas y monumentos de la que hace gala el autor no es, lamentablemente, patrimonio exclusivo de los irlandeses. Tal vez resulte una observación lógica por parte de un norteamericano desconocedor de las culturas ancestrales europeas, pero no así para un natural de cualquiera de las muchas zonas deprimidas que nos rodean, donde reina el mismo abandono, si no otro mayor.

Dinny and his derelict mother, descendant of the poet, or simply people left over from another time, their speech debased, their lives mean and pointless as that of cur dogs snuffing around a trash heap?” (*MI*: 192). Kathleen y Con, “not a boy but a small man, almost a midget” (*MI*: 126), le hospedan en Gorteen, su presunta casa, con lo que al misterio familiar se suma el enigma de lo deshabitado:

Mangan felt utterly alone in this place. The house, a tall two-story building of gray stone, faced him as though it were somehow aware of his intrusion into its territory. Its aspect was at once minatory and compelling, as though it willed him to approach, yet intended to destroy him (...) It was not, as he had expected, an old farmhouse, but rather the sort of minor manse which might have been built for a minister, not here on the top of a mountain, but on the outskirts of a small town (*MI*: 129).

Después sabremos que Gorteen ya no pertenece a Con – “he drank it all away when his father died” (*MI*: 196) – y que su padre Fergus la había heredado por el viejo sistema hereditario irlandés (véase *Familism*, nota 8, pág. 124): “it was my father’s turn to die. My older brother, Fergus, got the farm...” (*MI*: 297). Ambas Duntally y Gorteen desprenden un aire misterioso por ser casas grandes y desocupadas, pero además, gracias a la lúcida percepción de Moore, son muestra palpable de la recesión y del peso trágico de la memoria en el entorno familiar¹⁸: “As he entered the narrow lane between untended hedges, it came to him that both the house he had left and Duntally were empty, their owners, or former owners, living in smaller, more primitive dwellings behind them” (*MI*: 256). No sólo eso, las incógnitas se van resolviendo con el curso de la novela y el protagonista logra atar cabos y corregir sus falsas impresiones, hasta el punto de poder discernir la verdadera naturaleza de sus allegados:

¹⁸ Asimismo, quizás podamos ver aquí un pequeño guiño del autor con la tradición novelística irlandesa de la *Big House* (pág. 144, nota 34).

And as he watched the old woman meticulously rinse out the teapot with hot water, preparing their tea, he sensed the nature of the difference between Dinny and Con Mangan and their respective dwelling places. Dinny had come down in the world and was desperately trying to maintain his dignity. Con, on the other hand, though he had also come down in his fortunes from that gray two-story house to his present squalid caravan lodging, embraced his new status and gloried in it (*MI*: 258).

Estas formas opuestas de afrontar las adversidades, desde la dignidad y desde la derrota, revelan unos patrones universales de la esencia humana, de la que Moore se muestra buen conocedor. Ejemplos en la novela no faltan. Inclúyase, por mencionar otro, el trazo certero con que retrata el poder universal del dinero: “Whatever the bank clerk had thought of his appearance, he had been properly polite when he saw the wallet of traveler's checks” (*MI*: 225). No obstante, es ante todo la esencia específicamente irlandesa la que este análisis pretende escrutar. Ya hemos aludido al peso de la historia, al modelo de transmisiones patrimoniales, a la cálida hospitalidad y al problema de la bebida como algunos de los rasgos distintivos de este pueblo. La camaradería y el alcohol en Irlanda suelen ir ligados, como ilustran los encuentros de bienvenida de Jamie con su primo Con, o luego con Michael Mangan, ese tío anacoreta que vive apartado en las ruinas de Castle Head:

“I wish to God I'd known you were coming, for I'd borrowed, begged, or stolen to get you a drink to mark this occasion. Our meeting is a cause for celebration. I will tell you why later on.”

“I have drink in my car,” Mangan said, remembering. “Pity I left it there.”

“No pity,” the stranger said. “It will not take me long to fetch it up for us” (*MI*: 281-2).

Este personaje, aunque secundario, también aporta profundidad al retrato social de la novela. Como proscrito, podría haber huido del país y sin embargo

busca el retiro en su propia tierra. Una vida plagada de errores no le impide demostrar su apego por el oeste irlandés – “I wanted to come home to the west of Ireland” (*MI*: 303) – mas sí renunciar al posible perdón y regresar con los suyos. Tal vez sea por vergüenza a enfrentarse a su propia culpa y humillación, pero además hay otra razón que parece reafirmarle en su determinación, el viejo sentimiento romántico de aislarse de un mundo del que ha renegado: “I’m far better off here. I live in a Norman tower, like Yeats himself, thirteenth century this one is, and with a grander view than ever Yeats looked out at from his at Thoor Ballylee (...) I don’t want to leave here” (*MI*: 305). Así, una vez más, la imaginación de Moore se prueba en armonía con los lugares donde ubica sus escenarios, porque sus relatos, además de plasmar paisajes físicos concretos, recogen su tradición histórica y cultural. A ello parece referirse Tim Herald cuando afirma:

(The narrative in *The Mangan Inheritance*) could easily have become absurd but, although the facts stretch one’s credulity beyond the rational breaking point, (Moore) handles them with such a feel for place and such an accuracy of observation that you don’t stop to think how far-fetched and silly it all is until it’s over and done (1979: 11).

Sensibilidad de lugar que curiosamente el escritor retiene pese a ser, tanto en los temas como en su tratamiento, de difícil vinculación a un único territorio. No sería razonable esperar en todas sus recreaciones, el mismo éxito ni la misma capacidad de conmoción, y de hecho no lo encontramos. En realidad, como sostiene Roy Foster, “Moore’s great ability has always been in painting a number of perfectly realized small worlds” aunque “his touch has wavered where a broader connection needs to be made” (1979: 10). Estas cualidades, en todo caso, vienen a probar las dotes de Moore para reproducir la entidad irlandesa desde su exilio. Pero la relación hecha hasta aquí quedaría incompleta de no incluir alguna referencia explícita a la emigración como factor modelador fundamental de dicha cultura. Aunque como algunas citas anteriores evidencian, este fenómeno tampoco queda

fuera del relato, agregaremos otra más donde ni el autor ni el protagonista ignoran esta realidad cotidiana. Ante la situación espeluznante que sufre su prima Kathleen, quien por cierto ve en Jamie un puente de salida hacia la ansiada América, y dada su liberalidad sexual, éste reflexiona:

isolated in her worry and misery, her very youth and beauty seemed an added handicap. What shopkeeper's wife would allow this girl to work close to her husband? And for that matter, what work could she do? She seemed to have no skills and little education. England? Wasn't that the Irish answer? She could always emigrate, he supposed (*MI*: 239-40).

Luego, cuando quiere llevarla consigo para así rescatarla de las tinieblas irlandesas, su deseo puede implicar, como defiende O'Connell, que Irlanda ya no es el paraíso soñado:

When he wishes to carry his Kathleen to where her heart has never been and means by that to rescue her from Ireland's dark heartland, he implies that the romantic dream of Ireland as heaven or haven is indeed dead or gone. His Ireland has become a nightmare from which he is trying to awake (...) Ireland becomes a world well lost. Ireland looks great from the distance, a green heaven, but, close-up, Ireland is a kind of hell to which life in exile or limbo, however guilt-ridden, is preferable (1988: 539).

Esta percepción sombría se proyecta en la novela, en la visión del exiliado – o de quien ansía mayores vínculos de arraigo con su entorno – y viene a secundar la idea del retorno problemático, un anhelo legítimo pero normalmente estéril ya que rara vez consigue aplacar la ansiedad nostálgica que se genera en la diáspora. *MI* da cuenta del descubrimiento por parte de un forastero compasivo y fascinado por la idealización romántica de Irlanda, concepción intrínseca e inseparable de esa cultura que ha de reconocerse y valorarse si se le quiere hacer justicia. Moore no sólo logra descubrir el alma del lugar y los personajes, también plasma su

sensación ilusoria, en el caso de Jamie, la búsqueda del legado victoriano irlandés. Así, advenedizo y mágico, autocomplaciente y apasionado, este protagonista se amolda a dicha concepción romántica y no traiciona su esencia, pese a que – como se ha dicho – se produce un retrato desmitificado y crítico con las miserias del país¹⁹.

Cuando Roy Foster observa que “*The Mangan Inheritance* cannot be criticized for not being the historical novel it never set out to be” (1979: 10), detrás añade:

But there is a fundamental lack of assurance in its handling of the theme of haunting, and an uneasy transition between past and present, fate and free will (...) And the themes (...), despite some resounding minor successes, do not weld into a convincing or satisfying whole; nor into an achievement which does justice to a prodigiously talented novelist.

Sin duda estas apreciaciones sintetizan bastante bien la crítica recibida pero, al margen de su acierto formal, parecen olvidar que la novela tiene elementos góticos, por lo que los sucesos que incluye, eróticos, extravagantes o brutales, no debieran juzgarse con los mismos parámetros realistas tan fructíferos para muchas

¹⁹ Lejos de ser adulatora, su proyección quizás pueda relacionarse a un proceso por el que rechaza las versiones estereotipadas de la identidad irlandesa que los intereses británicos y estadounidenses han diseminado. Estudiar a fondo esta posibilidad y demostrar su validez equivaldría a hacer una lectura postcolonial de Moore y su obra, pues, desde un prisma postcolonial,

it has been argued that Ireland was invented as a response to certain British needs at a particular moment of the history of its imperial development. The image of a romantic Celtic fringe was developed in the latter half of the eighteenth century as a foil for England’s own pragmatic, progressive identity and to provide a space where the jaded metropolitan imagination could take occasional holidays from the rigours of the imperialist project. Novels provided one of the major locations for this invention, a discourse, (...) in which the ‘Ireland’ that is described is one heavily dependent upon English notions of what life in the Celtic margins *should* be – the romantic, sentimental, wild and natural, capable of healing the rift between Nature and an overly refined European civilisation in danger of complete enervation (Smyth, 1997: 44).

de sus obras anteriores. Quizás sea éste el error más grave en que incurre la crítica, aplicar unos criterios que resaltan los aspectos débiles sin valorar debidamente ese significado encubierto que aquí hemos intentado reivindicar. Esta exposición no sólo nos ha permitido profundizar en la perspectiva del autor ante sus orígenes, además aporta unas claves para comprender e interpretar los entresijos que configuran su particular concepción de la identidad exiliada y del retorno. Moore exhibe de nuevo un oficio admirable y aunque su sinceridad implacable no le granjee muchas amistades en Irlanda, contribuirá a su estatura internacional como novelista y a su definición particular del exilio irlandés.

7. CONCLUSIONES

We grow up dreaming of escape
Now we are outside
Escaping
Always escaping
Circumnavigators – sailing round and round
Always coming back.
When did my world become an island?
When my island was no longer the world.
But the world is round.
Sail far enough and you return
To the island.

(Tener & Steel, 1987: 31.29.3.)

Tras el análisis y valoración de las principales perspectivas en la obra de Moore, corresponde ahora ofrecer una interpretación global. Podemos concluir que el exilio – con sus distintos rostros – resulta una constante prominente, un hilo conductor que permite trazar el recorrido evolutivo seguido por Moore, y que da cohesión al conjunto de su obra. Nuestra evaluación se interesa ante todo por el alcance y las intenciones del novelista al abordar este tema porque, aparte de constituir un factor recurrente, conductor y aglutinante, el exilio es para Moore un pretexto y un contexto para dar su testimonio personal y crítico de la vida interior del irlandés lejos de su tierra. Este poema suyo así lo refleja.

Asimismo, dado que nuestra disquisición se apoya en no pocas interpretaciones previas, parece pertinente hacer un balance de lo que éstas han supuesto como instrumentos de análisis sobre todo aquellas en las que el exilio constituye un aspecto notable. Así debemos destacar las valiosas aportaciones de Kernowski, Dahlie y sobre todo Scanlan y Sampson. De este último hemos adoptado la idea de que la perspectiva evolutiva es el mejor modo de analizar a Moore explicando su metamorfosis literaria y su transición creativa a Norteamérica como proyecciones de su exilio. Por otra parte Scanlan nos ha proporcionado las

fases de alienación del exilio de Moore: la soledad e incomunicación del individuo en Irlanda, las dificultades del escritor en el exilio, en particular al establecer sus nuevas señas de identidad, venciendo sus recuerdos y la vuelta a los escenarios irlandeses. Todos estos autores nos asisten en la medida que ayudan a desentrañar la trascendencia del legado del novelista como proyección del exilio irlandés, y a valorar ideas complementarias y aclaratorias del transtierro: la exclusión y la crisis del individuo, la soledad, la incomunicación y la desorientación, el fracaso, el desarraigo y la alienación, el desengaño y la adaptación, la identidad y su búsqueda, la memoria y el lugar, la confrontación entre el presente y el pasado, etc.

En un plano estrictamente metodológico debemos reconocer la utilidad de la teoría postcolonial para nuestro estudio, en especial su papel marco a la hora de articular nuestra visión de conjunto. Si el postcolonialismo surge en los pueblos sometidos que – con el afán de liberarse de los condicionamientos impuestos por un poder ajeno – intentan restablecer su identidad nacional mediante una lectura alternativa de su cultura e historia, éstos han sido también esfuerzos esenciales en la sociedad irlandesa ya que podemos detectar un acusado sentimiento neocolonial en la diáspora irlandesa y también, por supuesto, en la población insular.

No obstante, el postcolonialismo y su alcance como teoría crítica están sujetos a no pocos interrogantes. Surge por ejemplo la necesidad de distinguir entre naciones postcoloniales del Tercer Mundo y de colonos blancos, y la cuestión de si ambos deben ser considerados igualmente estados postcoloniales. Por ejemplo hemos comprobado cómo Irlanda presenta una situación anómala frente al prototipo colonial británico, primero por tratarse de un territorio europeo – acaso marginal al principio pero progresivamente más asimilado a Europa – y segundo, por ser una población de raza blanca, cultura occidental y con una lengua común al colonizador. No faltan quienes se niegan a circunscribir a Irlanda dentro del ámbito de estudios postcoloniales, como es el caso del conocido estudio *The Empire Writes Back*, que, pese a incluir las literaturas de Canadá, Australia y Estados

Unidos, excluye la irlandesa junto a la de Gales y Escocia. No es aceptable, sin embargo, rechazar la condición postcolonial de Irlanda a tenor de su raza y su ubicación geográfica, pues estas razones no impiden su colonización británica, como ha justificado Gibbons (1996:176).

En esencia, el postcolonialismo abarca aspectos varios, desde el primer contacto colonial hasta la actualidad, presentando no sólo a los colonizados sino también a los colonizadores y a las relaciones entre ambos: “it was not just a case of the colonies bearing the stamp of Britishness; there was a reciprocity, a two-way process”. Sin embargo, se pone especial interés en los efectos duraderos – a menudo subconscientes – que la mera presencia del colono provoca en la psique colectiva de la colonia. Así, uno de los objetivos principales es la comprensión de los colonizados como individuos con su propia historia, y de manera primordial, la búsqueda de una identidad propia. En este sentido, el vínculo afectivo con un lugar o la carencia de éste queda estrechamente ligado a la identidad, y constituye uno de los ejes principales de los estudios postcoloniales.

El interés geográfico de los escritores no atiende tanto al escenario o ambientación como a su preocupación con un pasado sin el cual su esencia es inconcebible. De este modo, el pasado se actualiza constantemente a través de una obsesión con la memoria del lugar; lo que se ajusta a la descripción de Foster cuando manifiesta que los escritores irlandeses se llevan consigo su espacio, “place transformed into the memory of place and therefore transportable”. El individuo puede abandonar el lugar, pero no su recuerdo, que por tanto se convierte en su equipaje emocional. Así, la dicotomía entre *sense of place* y *sense of displacement*, representa, mejor que ninguna otra, la crisis de identidad de la sociedad postcolonial y los individuos que la integran. De hecho, la expropiación de identidad cultural – “eroded by *dislocation*, resulting from migration, the experience of enslavement, transportation, or ‘voluntary’ removal for indentured labour. Or (...) destroyed by *cultural denigration*” – paraliza, deforma y sus

silencios pueden producir “individuals without an anchor, without horizon, colourless, stateless, rootless – a race of angels”.

Además, esta identidad cultural puede considerarse de manera colectiva e individual. La primera se nutre de los rasgos compartidos por una comunidad y su historia, de modo que la reinterpretación del pasado común puede subsanar lo suplantado por la experiencia colonial. La segunda, por el contrario, es más evolutiva, “a matter of ‘becoming’ as well as of ‘being’. It belongs to the future as much as to the past”. Pero en cualquier caso, sean colectivas o individuales, “cultural identities come from somewhere, have histories”.

Asimismo, las estrategias de resistencia y reafirmación propias del postcolonialismo se han relacionado con ciertas preferencias temáticas, siendo la cuestión central de esta tesis, el exilio, uno de los motivos recurrentes más distinguidos y emblemáticos de la literatura postcolonial.

Respecto de la sistematización de la literatura de exilio, hay varias clasificaciones posibles. Mary McCarthy hacía una distinción principal entre ‘expatriates’ o exiliados voluntarios, y “exiles”, las víctimas del abandono forzoso. Desde el postcolonialismo y según el vínculo con la tierra natal, Victor Ramraj aprecia ‘diasporic writing’, ‘immigrant writing’ y ‘exile and expatriate writing’. Clasificación que podría aplicarse a nuestro estudio y así observar, en la evolución de Moore, una primera etapa correspondiente a ‘exile and expatriate writing’, para después alternar las tres categorías. Quizás pueda destacarse también la división de Gurr, que adopta los criterios de McCarthy para determinar los distintos grados de exilio y contraponerlos a una tercera categoría que llama ‘stay-at-home’. Sin embargo, cualquier esquema resulta incompleto si no se incorpora lo que el propio Moore matiza e identifica con una nueva variante esencial: el ‘self-exiled writer’, que será clave para nuestro trabajo. De ahí la atención minuciosa prestada a la

biografía de Moore y la constatación de que su inspiración creativa surge de su propia experiencia personal.

El capítulo 2 no sólo nos muestra el panorama evolutivo del escritor y la presencia del componente irlandés en su obra; además permite relacionar su vida y el exilio, los cuales se perfilan como un avance paulatino hacia una moderación resignada. De igual manera, si el vínculo con la madre patria “is inversely proportional to the degree individuals and communities are induced to or are willing to assimilate or integrate with their new environment”, entonces, dados los fuertes lazos con Irlanda que muestra la obra de Moore, deducimos que – en su fuero interno – su identificación con Norteamérica apenas supera una relación superficial. Así lo pretende mostrar este estudio, presentando el exilio como la base preferida del escritor para comparar tradición y modernidad, desde el contraste entre sus sucesivos estadios migratorios y su sempiterna inquietud por Irlanda. En todo caso, es esencial destacar que cuando abandona el Ulster, Moore ya conoce una sensación de **exilio interior** que llevará consigo como el caracol arrastra su casa, formando su más preciado equipaje.

Respecto al capítulo 3, podemos concluir que la contextualización confirma al exilio como una manifestación cultural sin fronteras, lo cual añade una razón más para afirmar la universalidad del acervo novelístico de Moore, así como el vigor necesario para extrapolar los resultados derivados de la tesis a un ámbito global, más allá de los confines que inspiran al autor. No obstante, son éstos los que circunscriben nuestros objetivos primordiales. Por una parte, del alcance de la diáspora irlandesa se infiere que el dominio de esta cultura supera los límites geográficos locales, ratificando así la facultad para interpretar a los personajes de Moore como representantes legítimos de la Irlanda global. Por otra, el repaso de la tradición literaria del país no sólo presenta al exilio y la emigración como referentes insalvables que hacen de Yeats, Joyce y Beckett las figuras más

influyentes para el novelista; sino que este apartado, además, lo sitúa dentro de esa misma tradición.

La diáspora irlandesa constituye un fenómeno sociológico de enorme complejidad, una manifestación colectiva intrincada y a menudo insondable y dolorosa. Más que cualquier otra nación europea, la Irlanda de los siglos XIX y XX se caracteriza por su emigración, pues la posibilidad de emigrar está tan arraigada en su tejido social que para la mayoría de los jóvenes la permanencia en Irlanda ha sido un asunto de elección consciente. Por eso las palabras de Liam Ryan – “In Ireland alone does emigration persist with a nineteenth-century intensity...” – no hacen sino confirmar las de David Fitzpatrick, “growing in Ireland meant preparing oneself to leave it”.

Aunque el exilio, en sentido explícito, parece referirse a los casos forzosos, no puede desvincularse de otras situaciones diferentes, ya que como experiencia humana abarca las sensaciones personales y subjetivas del individuo. De ahí que incluyamos un estudio más general sobre la emigración y la diáspora irlandesa y dediquemos especial atención a los católicos de Irlanda del Norte. Tras la Partición, los católicos del norte sufrieron una fuerte discriminación estatal, sobre todo en términos económicos y políticos, pues la nueva jurisdicción del Ulster practicó contra ellos otra discriminación sistemática que, aunque no tan severa como en el siglo XVIII, perduró hasta los años 70. Esto explica por qué a partir de 1920 los católicos del Ulster emigraron en proporción superior a los protestantes, mientras que en el sur, la población protestante, casi todos anglicanos, disminuyó drásticamente.

Debe destacarse también una fuerte discriminación inicial en Estados Unidos que se pudo superar porque los irlandeses católicos estaban experimentando una movilidad socioeconómica intergeneracional que, con la excepción de Nueva Inglaterra donde el ascenso quedó bloqueado, permitió un progreso creciente

generalizado. Para 1900, ya casi alcanzaban el nivel de bienestar medio y en los años 60 ya eran un grupo privilegiado. En muchos casos, es innegable que fueron discriminados, pero ver al catolicismo irlandés como la causa de esa situación equivale a culpar a la víctima por el crimen. Constituye una generalización romántica que – lo mismo que creerse todos católicos y exiliados forzosos – debe superarse porque falsea la realidad. Puesto que, de existir dicho perjuicio cultural, sería difícil de explicar su posición aventajada sólo con el esfuerzo y el sacrificio personal. Habían logrado establecer un sistema educativo propio e independiente en todos sus asentamientos importantes, tal vez, su principal legado cultural. Así, aunque su destino era desaparecer e integrarse en la cultura mayoritaria de la que formaban parte, pudieron también preservar su identidad, lo que quizás también ayude a explicar su escasa predisposición al retorno.

Por otra parte, la emigración y el exilio caracterizan a la cultura irlandesa y a sus manifestaciones literarias. Puede que el retorno no se contemple siempre como una posibilidad real, especialmente en el caso de muchos emigrantes prósperos, pero el estado permanente de ansiedad nostálgica supone una forma de terapia. De este modo, la alienación derivada del exilio persiste en la diáspora como un componente retórico cada vez más lejano a la experiencia directa de los emigrantes y a la propia evolución de Irlanda. Moore es, en palabras de Harmon, el prototipo de un nuevo escritor:

Moore is typical of the new kind of Irish writer, living abroad, returning at will, not an exile in the former sense of expatriate, but an exile in the sense of being pulled back to its roots. And central to him, as to so many of his group, is the need to find a balance in his work between the Irish background and the cosmopolitan foreground.

Con todo lo expuesto, consideramos que poseemos un amplio marco y unas pautas instrumentales suficientes para abordar la selección de obras de Moore que

hemos realizado. Debemos adelantar ya que nuestro análisis se ha centrado en las tres representaciones del exilio que más reflejan la evolución temática y conceptual de Moore, y que podríamos definir como **perspectivas sociológica, creativa y ontológica/espiritual**. Antes hablábamos de su contingencia, por sistematizar el estudio en fases diferenciadas ignorando sus solapamientos recíprocos y la posible distinción de otras variantes menores. Pero estos epígrafes pueden actuar como estados complementarios de una misma variable, siendo al exilio lo que el hielo y el vapor son al agua. Así, clasificando las dificultades de adaptación de sus personajes, este planteamiento plural permite profundizar más en su ficción de exilio y en la esencia de éste. Con este ánimo, exponemos ahora lo que nos deparan dichas secciones.

El exilio como marginación social y espiritual

La percepción de marginalidad social que Moore presenta del exilio – “wasn’t he too a man who would always be a stranger here, never at home in this land where he had not grown up? Yes: he too”– está en perfecta sintonía con el principio postcolonial que considera la **alienación** como un rasgo inherente del exiliado. Dicha sensación se proyecta sin ambages en Ginger y en sus homólogos marginados, articulando su expresión en lo que esta corriente crítica juzga como uno de los temas distinguidos de la diáspora: el mostrar cómo ésta no corresponde a la imagen soñada. Por otro lado, si la **dialéctica entre tradición y modernidad** se erige en un tema crucial en *GC*, *AL* y *F* constatan a Irlanda y a los Estados Unidos como los espacios idóneos para dicho contraste y como los mejores escenarios del modelo ficcional del novelista para ubicar su exclusión material y espiritual.

Las intenciones del novelista en torno a la marginalidad del exilio pasan por presentar la adaptación del recién llegado, y en este proceso, su pasado irlandés como mayor distintivo y lastre a superar. Sólo esta superación puede afianzar su madurez emocional y un arraigo gradual, pero dado el empeño tenaz de la memoria, comprendemos que el sino del exiliado es el anonimato, la exclusión de la comunidad y el sacrificio de su idiosincrasia particular. De ahí que, más que a una marginación material estricta, sus novelas presten atención a esa otra condición anímica del emigrante, al dolor y desconfianza asociados al deterioro de su identidad de ultramar. No obstante, pese a la amargura de sus vivencias, este tipo de exiliado puede preservar su integridad porque, aunque su adaptación suponga un largo proceso de conocimiento personal, éste emana principalmente del fracaso que domina su nueva vida.

La idea de libertad y oportunidades frente a restricciones y opresión asiste al autor para su comparación de Norteamérica e Irlanda. Si su obra propugna un alejamiento de Irlanda, no es debido a un desdén absoluto por los valores tradicionales ni al abrazo incondicional de todo lo norteamericano. Así lo prueba el personaje de Ginger, para quien la adaptación pasa por superar – en el terreno práctico – su pasado provinciano pero sin rendirse ante el provincialismo canadiense. Apenas disimulado, su temor de asimilación es el de su mismo creador, **de modo que la novela contiene un reproche tácito del país, una concepción negativa por cuanto Montreal evoca al Ulster, también bajo el dominio protestante y la marginación de los católicos.** Podemos apreciar, por tanto, que Moore hace compatible la aceptación resignada del emigrante con la aprehensión personal de su propio transtierro, como escala intermedia entre la intolerancia norirlandesa y el desarraigo estadounidense.

La percepción cambiante que el superviviente extranjero tiene de su nuevo hogar pasa de una imagen idílica a otra despreciable y una última más ecuánime, doblegada ante los imperativos de la realidad. A las contrariedades del destino se

añaden las del origen, que en el caso irlandés – Moore insiste en denunciar – encuentran expresión en su parroquialismo católico, inmisericorde ante la emigración de su gente. En su disgusto con Irlanda, Ginger idealiza su exilio como una evasión triunfal de sus constricciones y así se forja la fantasía de un paraíso que, **de haber emigrado sólo por razones económicas** – ilustrando un modelo estricto de penuria material –, habría sido menos ambicioso. En todo caso, los rigores de un mundo guiado por la competencia capitalista invierten pronto su impresión, que se torna sombría, marcada por la contrariedad entre sus expectativas y la cruda realidad. Vencer este desengaño condiciona la adaptación del **emigrante/exiliado** y su propia subsistencia, lo que Ginger finalmente logra resignado pero con suficiente entereza y aplomo, aceptando así la imagen verdadera del país.

Esta evolución en el exilio es para Moore difícil pero necesaria. Sin embargo, no implica liberación alguna en un plano más anímico, donde el irlandés – como después muestra su retrato del artista – nunca puede, por mucho que lo intente, librarse de su pasado.

Por otro lado, el horror ante el racismo, reconocido como otro motivo adjunto al exilio, tiene también una presencia subliminal en las hostilidades entre anglosajones y francocanadienses, perceptibles por ejemplo en la escena del juicio de Ginger. La incompreensión entre ambas facciones nos remite a su vez a la descripción de las relaciones de poder en los espacios que habita el novelista, a un mundo postcolonial dominado por los *WASPs* y las relaciones desiguales. Frente a estas secuelas del imperio, Moore mantiene una actitud tácita de denuncia durante toda su obra. Así, podemos concluir, la marginación sociológica representa un pilar fundamental para su investigación sobre el exilio, en particular, para desentrañar las paradojas del discernimiento e identidad del individuo en la diáspora.

El artista como expresión sublime del exilio

Si Brendan y Fergus se distinguen de Ginger, no es tanto por las motivaciones de su emigración – todos persiguen una vida más favorable – como por una visión diferente. Esta percepción de escritores expatriados enriquece el retrato emocional del irlandés exiliado y su recuerdo de Irlanda con “a special insight, a vision not available to the insider”. De ahí que el estudio de estos protagonistas, frente a los anteriores, nos ofrezca una panorámica singular de la concepción personal de Moore sobre el exilio o – como invoca el epígrafe – su expresión sublime. Sometidos por el mercado y por las imposiciones de su propio ego, estos artistas deben igualmente afrontar unos ajustes a su nueva realidad, pero su proceso es más íntimo y revelador pues su identidad se somete a tensiones aún mayores, derivadas de su inquietud por plasmar el conflicto entre las tradiciones abandonadas y su nuevo entorno.

Si el papel de la memoria resulta importante en todo exilio, lo es más en el artista para quien – aparte del dudoso efecto mediador en la reconstrucción de su identidad fragmentada – nutre su inspiración creativa y puede llegar a agotarla. En consecuencia, la memoria es con frecuencia su principal enemigo, aunque también estímulo del arte y de la creación. De ahí que los artistas de Moore, en vez de fomentar su creatividad, caminen hacia una apatía emocional creciente y a una parálisis expresiva que culmina con Fergus Fadden. Brendan busca una imagen de Irlanda y encuentra la solución, *the answer from limbo*, en su madre y las sensaciones que despierta una carta de ella – “a letter which carried me back, not to the Ireland she wrote of, but to Home, that Moscow of my mind, forever shut in from the rest of the world, forever shut out.” –. Este “Moscow of my mind” es una alusión a Chejov mediante la cual Moore se identifica con su protagonista respecto a sus sentimientos sobre Irlanda, que será también “**An Ireland of the Mind**”:

As for Ireland – do you remember the Chekhov play, *The Three Sisters*? Three sisters who live and work in a provincial town and are always dreaming about the day, that great day, when they will return to Moscow. They live out their lives in that hope, a hope which is never realised. Of course, I go back to Ireland. I go back every year. But, by exiling myself, I now can never really go back. Yet, I have written and continue to write about that Ireland which was my Ireland – that Moscow of my mind, to which I always wish to return, but which, like Chekhov's sisters, I sense I will never see again (Moore, 1976: 16).

Respecto al sacrificio creativo, se ilustra especialmente en la línea argumental que Brendan Tierney representa en *AL*. Moore proyecta en este escritor en ciernes la renuncia integral del artista como precio para abrirse un camino literario. Frente a la adecuación del emigrante marginado, el artista exiliado ha de sacrificarlo todo, no sólo sus valores formativos del pasado irlandés como hiciera Ginger, sino incluso su integridad personal, desdeñando hasta su propia familia. Y exhibiendo un profundo DILEMA MORAL, un auténtico **conflicto de lealtades**. No se sustrae de evocar y revisar su vida anterior, pero lo hace sin melancolía, con el fin único de reafirmar una identidad ya plenamente exiliada. Que su situación pueda ser más sólida que la del emigrante marginado no evita su profunda controversia interna – como tampoco después la de Fergus, a pesar de su estatus superior –, ni su inseguridad creciente. De hecho, la crueldad, el rencor y la arrogancia se adueñan de él y hacen peligrar su autoestima. Su crisis se agudiza con sus propios sentimientos de culpa y con su sensación de vacío emocional, lo que le lleva incluso a no reconocerse.

Así pues, el sacrificio creativo que Moore retrata tiene el efecto notable de reflejar la soledad del escritor exiliado. Sin apenas interés en nada exterior, sólo preocupados de sí, la incomunicación de sus protagonistas es tal que parece esconder una suerte de solipsismo autista. Tal será la evolución del protagonista

central, quien, turbado e insensible, se precipita hacia la nada, hacia el exilio interiorizado que para Moore define al artista.

El final de *AL* anticipa la posición de Fergus y la misma evolución de Moore. El amor inalterable de los padres confiere al individuo un sentido imborrable de identidad con sus raíces, lo cual resulta una bendición y una maldición para estos personajes, cuya integridad artística parece eclipsada por otra inquietud más primaria: su propio sentido existencial. Asimismo, la novela también se convierte en su alegoría personal de Norteamérica y Nueva York, donde ni la libertad ni el arte logran silenciar la aflicción del exiliado y donde, de nuevo, parece alentarse una lectura postcolonial que vea en esta percepción de Moore un esfuerzo por concertar su posición en el mundo.

F, por su parte, supone un ejemplo magnífico de la evocación como itinerario mental regenerativo. Víctima de la dicotomía impuesta por su exilio voluntario, el protagonista libra combate con sus recuerdos, tratando de afianzar su identidad frente a una crisis propiciada por las contrariedades de su desarraigo. Aunque tiene un sentimiento de culpabilidad católica similar a Brendan Tierney, su rencor, sin embargo, es menor, acaso por disfrutar de una posición más acomodada. Pero por lo mismo, sus dudas son más íntimas y su excitación más alarmante, por haber rebasado ya los desafíos artísticos que guiaban al primero. Avalado por el éxito literario, Fergus se enfrenta al artificio e incomunicación de su nueva vida en California, ante lo que se siente alienado y perplejo. En busca de escapatoria, mantiene un encuentro visionario con los fantasmas de su pasado irlandés pero no parece reconciliarse ni con éstos ni con su presente amorfo, quizás porque Moore produce “a diagnostic, not a remedial novel”. Esta búsqueda del escritor, ya anunciada con Brendan y Mrs. Tierney, resulta por tanto infructuosa.

Por otro lado, y aunque *F* ya no reproduce el distanciamiento irónico característico de *GC* y *AL*, su estilo formal también delata otros modos de

representación propios del protocolo postcolonial. Hay un atisbo de humor absurdo y, sobre todo, un enunciado simbólico-alusivo que transmite, bajo un paisaje de soledad y desamparo existencial, el verdadero alcance de la historia: el constituir **una parodia autobiográfica en la que Moore ocupa el centro imaginativo** de la novela y se oculta tras las controversias del protagonista. Así, como autorretrato, *F* no sólo confirma las ansias reiteradas del autor por saldar cuentas con su propia conciencia y cómo ésta condiciona su inspiración creativa. Además nos ofrece otra alegoría del artista en el exilio, figura que a efectos prácticos – por pasar a un segundo plano de interés en lo sucesivo – consideramos definitiva.

Finalmente, el análisis conjunto de *Al* y *F* nos conduce a las claves que definen al artista exiliado de Moore. Primero, la renuncia de lo tradicional no conlleva una liberación de sus efectos destructores, por eso sus protagonistas exhiben la mente dividida del irlandés exiliado, cautiva entre un pasado denostado pero imborrable y un presente igualmente insatisfactorio. Segundo, aunque el arte invoca una nueva identidad, la separación y el desarraigo continuo pueden más que los vínculos con la tierra natal y la adoptada, por lo que se imponen los límites psicológicos de una existencia extranjera. Tercero, la aportación del arte en la reconstrucción de la identidad resulta ilusoria, de efectos más aparentes que reales. Aparece como fuente de autoestima pero, en la práctica, entraña una contradicción inherente: la misma sensibilidad que lo inspira y pretende sustituir al pasado se obsesiona con su recuerdo. Esto explica que cada novela suponga un nuevo intento de resolver un problema insondable, en oposición a las inapelables exigencias de la memoria.

En todo caso, son la persistencia del pasado y su capacidad para condicionar el porvenir los que deparan a la memoria su trascendencia en el retrato del artista exiliado, incluso para quien la ha rechazado emocionalmente en un intento por encontrar libertad personal. En realidad, la memoria constituye otra constante más,

manifiesta en las aflicciones de todos estos portavoces. De ahí que vuelva a ocupar una posición distinguida en el último apartado.

La búsqueda de identidad

Nos detenemos ahora en la identidad del exiliado y en las siguientes tentativas de éste para alcanzar una estabilidad existencial. Tomar la identidad como centro de gravedad equivale a aproximarnos al dominio crítico del postcolonialismo, muy interesado en esta faceta humana que intenta restablecer una relación constructiva con el medio. Una introspección similar ya la experimentan los marginados de Moore y es notable en el caso de los artistas, pero tiene tal alcance en *MD* y *MI* que, pese a su ubicuidad en toda la obra, admite un nuevo examen del exilio, ahora desde una perspectiva ontológica, ceñida al individuo y al legado de su memoria.

Aunque una vez más son historias marcadas por el desarraigo, estas dos novelas representan un proceso de continuación más que de repetición, otro giro – y acaso otro intento desesperado – para aplacar las inquietudes del autor en torno a su propia ubicación. Es cierto que Moore reincide en enfrentar a sus protagonistas con el espejo – como confrontación simbólica de sus esfuerzos por reconocerse –, pero éstos acometen la superación de su crisis de una forma alternativa: no conjurando a los fantasmas de su juventud como hiciera Fergus, sino interpelando a su memoria mediante una revisión retrospectiva (*MD*), y buscando un rescate emocional en un escrutinio progresivo de las raíces ancestrales (*MI*). Los dilemas personales sobre los que especula Mary ponen en evidencia su propia inestabilidad y la supremacía del pasado en su vida. Jamie, por su parte, emprende un viaje simbólico de retorno a sus orígenes pero pronto comprende que el arraigo encontrado es sólo un espejismo.

Así ambos fracasan en actualizar su identidad pues ésta, por su provisionalidad esencial, no puede consolidarse de manera definitiva. En la práctica, la búsqueda estéril parece convertirse en rasgo consustancial al exilio, se mantiene abierta y nunca desaparece del horizonte narrativo del novelista.

En ambos casos, Moore exhibe un elevado **sense of place/displacement**, sea mediante el desarraigo de Mary o a través del retrato de la Irlanda descubierta por Jamie. Esta sensibilidad no sólo corrobora un interés compartido con el postcolonialismo, la atracción por el lugar y sus vínculos afectivos como auténticos ejes donde germina y debe resolverse la crisis de identidad postcolonial; asimismo, refrenda la maestría del escritor para plasmar la esencia irlandesa desde su condición de exiliado. De hecho, aunque matizado por esta experiencia extranjera, su universo siempre gravita en torno a los territorios de su pasado, acaso porque las presencias del recuerdo logran resarcir las ausencias del presente.

En este sentido, y avalado por los análisis previos, su corpus narrativo puede concebirse como una exaltación del legado de la memoria. *MI* no es excepción ya que su retrato de Irlanda se apoya notablemente en el peso trágico de la historia sobre la comunidad rural. Ahora bien, *MD* representa la prueba más evidente, el testimonio más gráfico, pues aparte de ingrediente, la memoria constituye un motivo central de toda la narración. No es sólo la mejor – y en apariencia, única – fuente de conocimiento e identificación de la protagonista; además actúa como catalizador de su crisis, agravando su trastorno y, en última instancia, impidiéndole restablecer su integridad personal. Porque Mary no hace sino ocultar su aislamiento y desamparo al reafirmarse en su imagen pasada.

De este modo el desenlace final ironiza e ilustra el peligro que acecha al exiliado, quien no puede prescindir del legado de sus recuerdos para reconstruir su identidad pero tampoco de su influjo destructor. Una vez más, esta paradoja encubierta parece apuntar a lo que en crítica postcolonial se conoce como *the cusp*

of exile, “the dilemma of being bound to the world-view that one is born into but also being able to transcend its constraints”.

En cualquier caso, y puesto que la memoria dificulta una adaptación plena, se plantea **el retorno como una hipotética liberación emocional**. Éste ya planea en la mente de los personajes, si aceptamos por ello la abundante evocación de sus vidas pasadas. Baste recordar, aunque el suyo sea un puro regreso memorístico, a Mrs. Tierney en *AL* o a Fergus. Pero nuestro análisis se detiene en *MI*, pues es Jamie Mangan quien materializa un retorno físico a Irlanda como búsqueda de sus raíces y posible paliativo que regenere su estabilidad. Su peregrinaje no sólo reafirma la potestad parental – certificada en su reunión final junto al padre –, también nos permite interpretar a *MI* como otra alegoría de la peculiar introspección del exiliado. A pesar de las primeras impresiones, la patria ancestral tampoco parece paliar la vacuidad existencial de Jamie, lo que acaso desvela el interés del autor por reflejar su percepción negativa en torno a las verdaderas posibilidades catárticas del retorno. De ahí que su vuelta imprevista a Norteamérica constituya un cierre lógico a la novela y pueda simbolizar ese viaje irreversible que, para Moore y sus personajes, supone el exilio.

Esta impresión parece asimismo corroborada en la reproducción de Irlanda, donde quizás se aprecie otra afinidad del escritor con el postcolonialismo. Porque es conforme a sus preceptos metodológicos, y a través de la mirada forastera de un exiliado simbólico, como Moore **desmitifica como nunca antes la imagen romántica e idealizada del país, proyectando una valoración tal que puede disuadir de la permanencia prolongada a cualquier repatriado**. Si la novela refleja la huella tenaz de la historia, se debe principalmente al acierto del autor al destilar la esencia irlandesa del entorno rural. De un lado, la mente del protagonista presenta una nueva confrontación con Norteamérica, acentuada por la antítesis entre éste y los personajes locales. De otro, dicho entorno aparece devastado por el

abandono del lugar y de sus habitantes. Así, al amparo de un mar receloso, los prados palidecen bajo la bruma y las ruinas señorean como testigos mudos de una existencia otrora heroica. A este paisaje se incorpora su paisanaje natural, para formar, pese a algunos elementos disonantes, un todo armónico, un escenario al servicio del novelista y del relato, donde el retornado busca su raigambre sin dejar de observar los rasgos exóticos a su paso: sea una hospitalidad concatenada a la bebida y al figoneo, el culto a los difuntos o su peculiar modelo patrimonial.

La atracción romántica por el retiro y el mito de la costa oeste encuentran expresión en un pariente anacoreta, de cuya mano además tenemos constancia de la visión de Moore sobre la situación literaria en la isla. Tampoco faltan referencias a un factor social tan importante como su emigración característica (“England? Wasn’t that the Irish answer?...”), e incluso las casas tienen cierto protagonismo pues – en una línea no lejana al interés postcolonial por los edificios emblemáticos de otros tiempos – refrendan la recesión y **el peso descomunal del pasado** sobre sus dueños. Así, gracias a toda una amalgama de alusiones, podemos concluir que la novela satisface los deseos del autor. Nos brinda un retrato inestimable de la Irlanda del exiliado – una intersección verosímil entre el centro y los márgenes, entre la imagen preconcebida desde la diáspora y la contrastada en el retorno – y por tanto un oportuno colofón.

Si la sombra del exilio nunca abandona la inspiración de Moore es porque se presta a su particular búsqueda de raigambre e identidad, y porque ésta, en la complejidad cultural de la diáspora, sufre un proceso continuo de reconstrucción a través de la expresión de los individuos. Así se constata con las tribulaciones y marginación del exiliado irlandés o con su variante artística. En su fuero interno, el exilio no desaparece, sólo se transforma en un sentimiento interiorizado y amplificador de sensaciones. Es como un océano insondable, con regiones abisales que nunca ven la luz.

Del mismo modo que comparábamos antes al exilio con el agua y sus distintos estados corpóreos, podemos ahora compararlo con un océano de la consciencia, un océano de imposibles donde el recuerdo no se puede borrar. Esto explica la presencia continua de la memoria en nuestro estudio, desde las evocaciones recientes del desplazado hasta las reminiscencias del artista en el exilio, remotas pero en absoluto debilitadas. Puede ser que, como dijera el filósofo, todo fluya y nada permanezca, que la realidad esté en un devenir eterno regido por la oposición de los contrarios. Pero **para Moore la infancia es la única patria del exiliado y el pasado conforma su identidad más genuina**. De ahí que su obra insista en el poder de la retrospectiva sobre las personas y en cómo los condicionamientos sociales moldean sus vidas. Sin embargo también insiste en que los individuos sólo pueden transformarse adaptándose al presente y superando las limitaciones de su herencia tradicional.

Planteábamos en la introducción que la crítica no esclarece de manera concluyente qué impide a los personajes exiliados de Moore regresar a su hogar, para a continuación marcarnos como objetivo el elucidar esa aparente imposibilidad de retorno; o dicho de otro modo, por qué el exilio, una vez consumado, tiende a hacerse irreversible para este autor. Pues bien, remitámonos a estos párrafos anteriores. En su pertinaz retrato de la Irlanda del exiliado, Moore rechaza toda posibilidad de cambios para así crear **una entelequia literaria inalterable**. Esta negativa a actualizar la imagen forjada de su tierra dificulta una hipotética reinsertión de vuelta para el emigrado o bien lo condena a otro desarraigo, por lo que el retorno no ofrece solución y – en un sentido figurado – resulta ilusorio. Son por tanto la imposición del pasado, el dominio de la memoria y la imposibilidad de olvidar antes citada, los que explican que el retorno – insisto, desde una percepción metafórica – no sea factible. Y son estas mismas razones las que demuestran la irreversibilidad virtual del exilio, si por ello entendemos una superación íntegra de sus secuelas.

De este modo, podemos concluir que el exilio se hace irreversible tanto para el novelista como para sus protagonistas, porque no logran despojarse del pasado ni de su influjo desestabilizador, y porque la disociación con su entorno no admite ningún otro remedio posible. En realidad, ya ni siquiera pueden retractarse, pues su percepción de Irlanda quedó a la deriva, congelada, de espaldas al devenir de la historia.

Finalmente, glosando más esta idea, queremos afirmar que el exilio en Moore es una forma activa y sostenida de imaginar Irlanda, de escribirla, crearla y recrearla, una forma de transformarla y habitarla. Con ello nuestro autor no hace más que erigirse en heredero de su gran tradición literaria: “Exile, the high cultural form of emigration, became one of the most favoured strategies for the representation of Ireland (...) It was a form of dispossession that retained-imaginatively- the claim to possession” (Deane, 1994: 31-34). De ahí que al adoptar el exilio como el eje de su vida y su obra, el escritor siga forjando la imagen de Irlanda, no sólo para los que, como él, viven en la distancia, sino incluso para los que nos aproximamos a Irlanda para comprenderla y disfrutarla. Dicho de otro modo, el exilio prolonga lo que ya no existe y lo que acaso nunca existió fuera de las páginas de sus novelas. El exilio es, por tanto, la **Irlanda alternativa**, la Irlanda soñada de forma permanente en la vida, la memoria y la obra de Brian Moore.

8. APÉNDICE: CRONOLOGÍA LITERARIA DE BRIAN MOORE

8. CRONOLOGÍA LITERARIA DE BRIAN MOORE

- MOORE, Brian, *Wreath for a Redhead*, Toronto: Harlequin, 1951.
- , -----, *The Executioners*, Toronto: Harlequin, 1951.
- , -----, "Sassenach", *Northern Review*, 5, (octubre-noviembre 1951).
- , -----, *French for Murder*, Nueva York: Fawcett, 1954 (con el seudónimo de Bernard Mara).
- , -----, *A Bullet for my Lady*, Nueva York: Fawcett, 1954 (con el seudónimo de Bernard Mara).
- , -----, *The Lonely Passion of Judith Hearne*, Londres: Andre Deutsch, Toronto: Collins, 1955; Canadá: Little, Brown & Company, 1983.
- , -----, *This Gun for Gloria*, Nueva York: Fawcett, 1956 (con el seudónimo de Bernard Mara).
- , -----, *Intent to Kill*, Londres: Eyre and Spottiswoode, 1956 (con el seudónimo de Michael Bryan).
- , -----, *The Feast of Lupercal*, Boston y Toronto: Atlantic-Little, Brown and Company, 1957.
- , -----, *Murder in Majorca*, Nueva York: Dell, 1957 (con el seudónimo de Michael Bryan).
- , -----, "Lion of the Afternoon", *Atlantic*, noviembre 1957.
- , -----, "Next Thing was Kansas City", *Atlantic*, febrero 1959.
- , -----, "Grieve for the Dear Departed", *Atlantic Monthly*, 204:2, (1959): 43-46.
- , -----, *The Luck of Ginger Coffey*, Boston y Toronto: Atlantic-Little, Brown and Company, 1960; Londres: Flamingo, 1994.
- , -----, "Uncle T", *Gentleman's Quarterly*, noviembre 1960; en *Two Stories*, Northridge, California: Santa Susana Press, 1978.

- , -----, "Preliminary Pages for a Work of Revenge", *Midstream*, 7 (invierno 1961); *Ploughshares*, Cambridge, MA 1974, 2:2, 28-32.
- , -----, "Hearts and Flowers", *Spectator*, 24 de noviembre de 1961.
- , -----, "Off the Track", en Robert Weaber (ed.), *Ten for Wednesday Night*, Toronto: McClelland and Stewart Limited, 1961, 159-167.
- , -----, *An Answer from Limbo*, Boston y Toronto: Atlantic-Little, Brown and Company, 1962; Londres: Andre Deutsch Limited, 1963.
- , -----, *Canada*, Nueva York: Time, Inc., 1963, (con la colaboración de los editores de *Life*).
- , -----, *The Emperor of Ice-Cream*, Toronto: McClelland and Stewart Limited; Nueva York: The Viking Press, 1965; Toronto: The Canadian Publishers, 1982.
- , -----, *I Am Mary Dunne*, Toronto: McClelland and Stewart Limited; Nueva York: The Viking Press; Londres: Jonathan Cape, 1968; Londres: Flamingo, 1995.
- , -----, *Fergus*, Toronto: McClelland and Stewart Limited; Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1970; Londres: Flamingo, 1995.
- , -----, *The Revolution Script*, Toronto: McClelland and Stewart Limited; Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.
- , -----, *Catholics*, Toronto: McClelland and Stewart Limited; Londres: Jonathan Cape, 1972; Londres: Vintage, 1992.
- , -----, *The Great Victorian Collection*, Toronto: McClelland and Stewart Limited; Nueva York: Farrar, Straus and Giroux; Londres: Jonathan Cape, 1975; Londres: Flamingo, 1994.
- , -----, *The Doctor's Wife*, Toronto: McClelland and Stewart Limited; Nueva York: Farrar, Straus and Giroux; Londres: Jonathan Cape, 1976; Flamingo, 1994.
- , -----, "The Sight", en Joseph Hone (ed.), *Irish Ghost Stories*, Londres: Hamish Hamilton, 1977, 100-119.

- , -----, *Two Stories*, Northridge, California: Santa Susana Press, 1978
(incluye “Preliminary Pages for a Work of Revenge” y “Uncle T”).
- , -----, *The Mangan Inheritance*, Toronto: McClelland and Stewart
Limited; Nueva York: Farrar, Straus and Giroux; Londres: Jonathan Cape,
1979; Londres: Flamingo, 1995.
- , -----, *The Temptation of Eileen Hughes*, Toronto: McClelland and
Stewart Limited; Nueva York: Farrar, Straus and Giroux; Londres:
Jonathan Cape, 1981; Londres: Flamingo, 1995.
- , -----, *Cold Heaven*, Toronto: McClelland and Stewart Limited; Nueva
York: Holt, Rinehart and Winston; Londres: Jonathan Cape, 1983; New
York: Penguin Books, 1997.
- , -----, *Black Robe*, Toronto: McClelland and Stewart Limited; Nueva
York: E. P. Dutton; Londres: Jonathan Cape, 1985; New York: Penguin
Books, 1997.
- , -----, *The Colour of Blood*, Toronto: McClelland and Stewart Limited;
Nueva York: Farrar, Straus and Giroux; Londres: Jonathan Cape, 1987;
Londres: Flamingo, 1994.
- , -----, *Lies of Silence*, Toronto: McClelland and Stewart Limited;
Londres: Bloomsbury, 1990; Londres: Vintage, 1992.
- , -----, *No Other life*, Toronto: McClelland and Stewart Limited; Londres:
Bloomsbury, 1993; Nueva York: Plume, 1997; New York: Penguin Group,
1997.
- , -----, *The Statement*, Toronto: McClelland and Stewart Limited;
Londres: Bloomsbury, 1995.
- , -----, *The Magician’s Wife*, Toronto: McClelland and Stewart Limited;
Londres: Bloomsbury, 1997; New York: Penguin Group, 1999.

ARTÍCULOS Y OTROS DOCUMENTOS PERSONALES

- MOORE, Brian, "On the role of the Catholic Church", Varsovia, 14 de noviembre de 1947, Tener & Steele, 1987: 31.46.2.
- , -----, "BM: Biographical Note" (preparado para Andre Deutsch en 1954), Tener & Steele, 1987: 31.1.1.
- , -----, "Thoughts on finishing first draft of DEVINE (*FL*, 1957)" Tener & Steele, 1987: 31.6.1.
- , -----, Commonplace Book, Tener & Steele, 1987: 31.6.1.
- , -----, "*An Answer from Limbo* (1962): original working notes", Tener & Steele, 1987: 31.17.2.
- , -----, Carta a Mordecai Richler, 8 de febrero de 1963, Tener & Steele, 1987: 31.17.2.
- , -----, Carta a Rory Fitzpatrick, 23 de enero de 1966, Tener & Steele, 1987: 31.2.3.
- , -----, Carta a Mordecai Richler, 8 de noviembre de 1967, Tener & Steele, 1987: 36.9.19.
- , -----, "Bloody Ulster: An Irishman's Lament", *Atlantic Monthly*, septiembre 1970, 58-62.
- , -----, "(Interview with Brian Moore) The writer as exile", en *Canadian Journal of Irish Studies*, 2: 2, Vancouver, British Columbia V6T 1W5, Canadá (1976): 5-17.
- , -----, "The State of Fiction", *The New Review*, 5 (verano de 1978), 52-53.
- , -----, "Review of John Mcgahern's Stories", *Getting Through, Detroit News*, 3 de agosto de 1980, 2-G.
- , -----, "Old Father, Old Artificer", *Irish University Review*, 12:1 (1982), 13-16.

- , -----, "The Lonely Passion of Brian Moore", en *The National Film Board of Canada*, (1985).
- , -----, "An Answer from Limbo: original working notes" Tener & Steele, 1987: 31.17.2.
- , -----, "Imagination and Experience", en Clare Boylan (ed.), *The Agony and the Ego: The Art and Strategy of Fiction Writing Explored*, Londres, Penguin, 1993, 47-54.

9. BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS Gerry, *The Politics of Irish Freedom*, Dingle, Co. Kerry, Brandon, 1986.
- AKENSON, Donald Harman, *Small Differences. Irish Catholics and Irish Protestants, 1815-1922. An International Perspective*, Kingston y Montreal, McGill-Queen's University Press, 1988.
- , -----, -----, *The Irish Diaspora: A Prime*, Institute of Irish Studies, Belfast, Queen's University of Belfast, 1996.
- ALLEN, Theodore, *The Invention of the White Race*, vol. 1, Londres: Verso, 1994.
- ASHCROFT, Bill, Griffiths, Gareth y Tiffin, Helen, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, 1989, Routledge, Londres & Nueva York.
- , -----, -----, -----, -----, "Postmodernism and Post-colonialism." (Introducción), *The Postcolonial Studies Reader*, 1995, Londres & Nueva York, Routledge, 117-118.
- BATTERSBY, Eileen, "Brian Moore talks to Eileen Battersby", *Irish Times*, 12 de octubre de 1995, 13.
- BECKETT, Samuel, *First Love in The Expelled and Other Novellas*, Londres, Penguin, 1980.
- BHABHA, Homi K., "Post-colonial Criticism", en Stephen Grenblatt y Giles Gunn (editores), *Redrawing the Boundaries: The transformation of English and American Literary Studies*, Nueva York: MLA, 1992, 437-465.
- BINDING Paul, "Brian Moore in Interview" en *Books and Bookmen*, vol. 25, nº 5, 1980, 48-9.

- BOYCE, D. George y O'Day, Alan, *The Making of Modern Irish History: Revisionism and the Revisionist Controversy*, Londres, Routledge, 1996.
- BRADLEY, Anthony, "Literature and Culture in the North of Ireland", en Kenneally Michael (ed.), *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*, The Irish Literary Studies Series, n° 31, 1988, 36-72.
- BROWN, Terence, "Brian Moore", en *Ireland Today*, n° 1020 (1985), 11-14.
 -----, -----, "Show me a sign: The Religious Imagination of Brian Moore" en *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*, 18:1, Dublin, Ireland, (Spring 1988), 37-49.
- CAHALAN, James.M, "Female and Male Perspectives on growing up Irish in Edna O'Brien, John McGahern and Brian Moore", en *Colby-Quarterly*, 31:1, Waterville, Me (1995), 46-54.
- CAMERON, Donald, "Brian Moore: The Tragic Vein of the Ordinary" (16 de noviembre, 1971), en Donald Cameron (ed.), *Conversations with Canadian Novelists 2*, Toronto: Macmillan of Canada, 1973, 64-85.
- CANNY, Nicholas, *Elizabethan Conquest: A Pattern Established 1565-76*, Nueva York, Barnes & Noble, 1976.
 -----, -----, *Kingdom and Colony: Ireland in the Atlantic World, 1560-1800*, Baltimore (EE.UU.), Johns Hopkins University Press, 1988.
- CARLSON Julia, "Interview with Brian Moore" en *Banned in Ireland: Censorship and the Irish Writer*, the University of Georgia Press, 1990, 109-121.

- CHAND, Meira, "The experience of Writing in an Expatriate Situation", en Chan y Harris, *Asian Voices in English*, 51, 1991, 51-54.
- CHAPMAN Jeff, Giroux Christopher, Narins Brighman (editores), *Contemporary Literary Criticism*, vol. 90, Gale Research Inc., Detroit (EE.UU.), 1996.
- CHOW Rey, 1993, *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press.
- CONNELL Liam, "Discarding Magic Realism; Modernism, Anthropology, and Critical Practice", en *ARIEL: A Review of International English Literature*, 29.2 (1988): 95-110.
- COOGAN, Tim Pat, "Spellbound in Ireland", en *Book World*, The Washington Post, 27 de septiembre, 1979, 10-11.
- COOK, Scott B., "The Irish Raj: Social Origins and Careers of Irishmen in the Indian Civil Service, 1885-1919", en *Journal of Social History*, (1987), vol. 20, no. 3, 507-529.
- CORKERY, Daniel, *Synge and Anglo-Irish Literature*, Cork, Cork University Press, 1931.
- COSGROVE, Brian, "Brian Moore and the Price of Freedom in a Secular World" en *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*, 18:1, Dublín, primavera de 1988, 59-73.
- COWLEY, Malcolm (1943). *Exile's Return. A Literary Odyssey of the 1920s*. Nueva York: The Viking Press Inc., 1951.

CRAIG, Patricia, "Moore's Maladies: Belfast in the Mid-Twentieth Century" en *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*, 18:1, Dublin, Ireland, primavera de 1988, 12-23.

CRONIN, John, "(Review of) *Fergus*", en *Eire-Ireland*, 6, verano de 1971, 179-180.

-----, -----, "Citation for Conferring of Honorary Doctorate", Queen's University, *Irish University Review*, primavera de 1988, 11.

-----, -----, "The Resilient Realism of Brian Moore" en *Irish University Studies: A Journal of Irish Studies*, 18:1 Dublin, Ireland, primavera de 1988, 24-36.

DAHLIE, Hallvard "Brian Moore: An Interview" en *Tamarack Review*, nº 46 (invierno, 1968): 7-29.

-----, -----, "Interview with Brian Moore", 12 de junio de 1967, *Tamarack Review*, 46, invierno 1968, 7-29.

-----, -----, (1981) *Brian Moore*. Boston: Twayne Publishers.

-----, -----, *Varieties of Exile: The Canadian Experience*, 1986, Vancouver, (Canadá), University of British Columbia Press.

-----, -----, "Biocritical Essay" en Tener, Jean F. y Steele, Apollonia (ed.), *The Brian Moore Papers*, Calgary, Universidad de Calgary, 1987, ix-xxiii.

-----, -----, "Biocritical Essay" en *The Brian Moore Papers*, Calgary, Universidad de Calgary, 1987, ix-xxiii.

-----, -----, "Brian Moore and the Meaning of Exile", en Wall R. (ed) (1988). *Medieval and Modern Ireland*, Totowa, N.J.: Barnes & Noble, 91-107.

DEANE, Seamus, *Celtic Revivals: Essays in Modern Irish Literature 1880-1980*, Londres, Faber and Faber, 1985.

- , -----, "Heroic Styles: the Tradition of an Idea" en Field Day Theatre Company, *Ireland's Field Day*, Londres, Hutchinson, 1985, 45-58.
- , -----, "The Real Thing: Brian Moore in Disneyland" en *Irish University* -----, -----, (ed. gen.), *The Field Anthology of Irish Writing*, vol. 1, Derry, Field Day, 1991.
- Review: A Journal of Irish Studies*, 18:1, Dublin, Ireland, (Spring 1988), 74-82.
- , -----, "Wherever Green is Read", en *Interpreting Irish History*, ed. Ciaran Brady, Irish Academic Press, 1994, 234-245.
- , -----, "Land and Soil – a territorial imperative", en *History Ireland*, 2: 1, 1994, 31-34.
- DE SANTANA, Hubert, "Who is BM?", *Books in Canada*, octubre 1977.
- , -----, "Mirror Images" en *Maclean's Magazine*, vol. 93, nº 38, 17 de septiembre de 1979, 46-8.
- DEWITT, Henry "The Novels of Brian Moore: a retrospective", en *Ploughshares*, 2:2, Cambridge, MA, 1974, 7-27.
- EAGLETON, Terry, *Exiles and Emigres. Studies in Modern Literature*, Londres, 1970.
- , -----, Terry, *Nationalism, Irony and Commitment*, Field Day, folleto nº 13, Derry, 1988.
- ELLIS, Steven, "Representations of the Past in Ireland: Whose Past and Whose Present?" en *Irish Historical Studies*, vol 27, nº 108, 1991, 289-308.
- , -----, "Writing Irish History: Revisionism, colonialism, and the British Isles", en *Irish Review*, nº 19, 1996, 1-21.

- FALLON, Brian, *An Age of Innocence: Irish Culture 1930 – 1960*, Dublín, Gill & MacMillan Ltd., 1998.
- FANON Frantz, “On national culture” in *The Wretched of the Earth*, London, 1963. pp. 206-248 [ours is a New York: Grove Weidenfeld edition]
- FENNELL, Desmond, “Against Revisionism”, en Ciaran Brady (ed), *Interpreting Irish History*, Irish Academic Press, 1994, 183-190.
- FITZPATRICK, David, “The Disappearance of the Irish Agricultural Labourer, 1841-1912”, *Irish Economic and Social History*, (1980), vol. 7, 66-92.
 -----, -----, *Irish Emigration, 1901-1921*, Dundalk, Dundalgan Press Ltd., 1984.
- FLOOD, Jeanne, *Brian Moore*. Londres: Associated University Presses, Inc., 1974.
- FOSTER, John, Wilson, “Crisis and Ritual in Brian Moore’s Belfast Novels” en *Eire-Ireland: A Journal of Irish Studies*, 3:3, St.Paul, MN (1968), 66-74.
 -----, -----, -----, “Passage through Limbo: Brian Moore’s North American Novels” en *Critique: Studies in Modern Fiction*, 13:1, Atlanta, GA, (1970), 5-18.
 -----, -----, -----, “Passage through Limbo,” en Foster J.W. (ed.) (1974). *Forces and Themes in Ulster Fiction*. Dublín: Gill and Macmillan, 151-185.
 -----, -----, -----, “The geography of Irish Fiction”, en Rafroidi, Patrick & Harmon Maurice (editores), *The Irish Novel in Our Time*, Publications de L’Universite de Lille III (PUL), 1975-6, Lille (Francia), 89-103.
 -----, -----, -----, *Colonial Consequences*, Dublín, Lilliput, 1991.

FOSTER, R. F., “Marginal Men and Micks on the Make: The Uses of Irish Exile, c. 1840-1922”, en *Paddy & Mr Punch*, 1993, Londres, Penguin Books, 281-305.

FOSTER, Roy, “More Maudit than Most”, en *The times Literary Supplement*, Times Newspapers Ltd. (Londres) 1979, n° 4001, 23 de noviembre de 1979, 10.

-----, ----, “History and the Irish Question”, en Ciaran Brady (ed.), *Interpreting Irish History*, Irish Academic Press, 1994, 122-145.

FRAYNE, John P., “Brian Moore’s Wandering Irishman – The not-so-wild Colonial Boy”, en *Modern Irish Literature: Essays in Honor of William York Tindall*, (ed) Porter-Raymond J. Y Brophy-James D., 1972, 215-234.

FULFORD, Robert “Robert Fulford interviews Brian Moore” en *Tamarack Review*, n° 23 (primavera, 1962), 5-18.

GALLAGHER, Paul, “Brian Moore talks to Michael Paul Gallagher”, *Hibernia*, 10 de octubre de 1969, 18.

-----, -----, “Religion as Favourite Metaphor: Moore’s Recent Fiction” en *Irish University Reviews: A Journal of Irish Studies*, 18:1, Dublin, Ireland, (Spring 1988) 12-23.

GIBBONS, Luke, (1996), “Unapproved Roads: Ireland and Post-Colonial Identity” en Luke Gibbons, *Transformations in Irish Culture*, Field Day Essays, Cork: Cork University Press, 171-208.

GIRSON, Rochelle “Interview with Brian Moore” en *Saturday Review*, 13 de octubre, 1962, 20.

- GOETSCH, Paul “Brian Moore’s Canadian Fiction”, en Kosol-Heinz (ed.) (1982).
Studies in Anglo-Irish Literature. Bonn: Bouvier, 345-356.
- GRAHAM, Colin, “Post-Nationalism/Postcolonialism: Reading Irish Culture”, en
Irish Studies Review, nº 8, otoño de 1994, 35-37.
- , -----, “‘Liminal Spaces’: Post-Colonial Theories and Irish Culture” en
The Irish review, nº 8, otoño/invierno de 1994, 29-43.
- GRAHAM, John, , “In conversation with Brian Moore”, 1970, en George Garret
(ed), *The Writer’s Voice: Conversations with Contemporary Writers*,
Nueva York: Morrow, 1973, 51-74.
- GRAMSCI, Antonio, *Selections from the Prison Notebooks*, en Quintin Hoare y
Geoffrey Nowell Smith (ed. y traducción), Londres, Lawrence and
Wishart, 1971.
- GUHA Ranajit y Chakravorty Spivak Gayatri (ed.), *Selected Subaltern Studies*,
Oxford University Press, 1988.
- GUHA, Ranajit, “On Some Aspects of the Historiography of Colonial India”,
Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society, vol. 1,
Delhi, Oxford University Press, 1982, 1-8.
- GURR, Andrew, *Writers in Exile. The Identity of Home in Modern Literature*,
1981, New Jersey (USA), Humanities Press Inc.
- HALL, Stuart, “Cultural Identity and Diaspora”, en Padmini Monglia (ed.),
Contemporary Postcolonial Theory – A reader, 1996, Londres & Nueva
York, Arnold (Press), 110-121.

- HARMON, Maurice, "generations apart: 1925-1975", en Rafroidi, Patrick & Harmon Maurice (editores), *The Irish Novel in Our Time*, Publications de L'Universite de Lille III (PUL), 1975-6, Lille (Francia), 49-65.
- HARRIS, Wilson, et al., *Enigma of Values: An Introduction*, 1975, Aarhus, Dinamarca, Dangaroo Press.
- HAYLEY, Barbara, "Outward and Visible Signs: Dressing and Stripping in the Novels of Brian Moore" en *Irish University Review: A Journal of Irish Studies* 18:1, Dublin, Ireland, (Spring 1988), 96-105.
- HEANEY, Seamus (1980), "The Sense of Place", en *Preoccupations. Selected Prose 1968-1978*, Londres: Faber & Faber, 131-149.
- HERALD Tim, "The wearing of the Gene", en *Books in Canada*, vol. 8, n° 8, octubre de 1979, 11-13.
- HIRSCHBERG, Stuart, "Growing up Abject as Theme in Brian Moore's Novels" en *Canadian Journal of Irish Studies*, 1:2, Vancouver, British Columbia, Canada (1975), 11-16.
- HOBSBAWM, Eric, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914 – 1991*, Londres, Michael Joseph Ltd., 1994, (Faci, Juan, Ainaud, Jordi y Castells Carme (trads.), Barcelona, Crítica, 1995).
- HULME, Peter, *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492-1797*, Nueva York, Routledge, 1986.

HURTLEY, J.A., Hughes, B., González, Casademont, R.M., Praga, I. y Aliaga, E,
Diccionario cultural e histórico de Irlanda, Barcelona: Ariel, 1996.

ITWARU Arnold, “Exile and Commemoration”, en Frank Birbalsingh (ed.),
Indenture and Exile: The Indo-Caribbean Experience (Toronto: Toronto
South Asia Review, 1989), 202-206.

JAMESON, Frederic, *Nationalism, Colonialism and Literature: Modernism and
Imperialism*, Field Day, folleto nº 14, Derry, 1988.

JOYCE, James, (1916) *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Londres: Paladin,
1988.

KANAGANAYAKAM, Chelva, “Exiles and Expatiates”, en King, Bruce (ed.),
New National & Post-colonial Literatures. An Introduction, 1966, Nueva
york, Oxford University Press, 201-213.

KENNEDY, Liam, “Modern Ireland: Post-Colonial Society or Post-Colonial
Pretensions?” en *The Irish Review*, 13, invierno de 1992, 107- 121.

KERSNOWSKI, Frank L. “Exit the Anti-hero”, en *Critique: Studies in Modern
Fiction*, 10:3, Atlanta, GA, (1968): 60-71.

KIBERD, Declan, “The Fall of The Stage Irishman” en Ronald Schleifer (ed.), *The
Genres of the Irish Literary Revival*, Dublín: Wolfhound, 1980, 36-60.

-----, -----, *Anglo-Irish Attitudes*, folleto nº 6, Derry: Field Day, 1984.

-----, -----, *Inventing Ireland*, Cape, Jonathan (ed.), 1995, Londres.

- LONGLEY, Edna, "Writing, Revisionism and Grass Deed: Literary Mythologies in Ireland", en Lundy, Jean y MacPoilin, Aodan (ed.), *Styles of Belonging: The Cultural Identities of Ulster*, 1992, Belfast, Lagan Press, 11-21.
- , -----, *The Living Stream: Literature and Revisionism in Ireland*, Newcastle, Bloodaxe, 1994.
- LLOYD, David, *Anomalous States: Irish Writing and the Post-colonial Moment*, 1993, Dublín, The Lilliput Press Ltd.
- , -----, "Making Sense of the Dispersal", en *Irish Reporter: Ireland – The Global Nation?*, n° 13, 1994, 25-34.
- LUDWIG, Jack "Brian Moore: Ireland's Loss, Canada's Novelist", en *Critique: Studies en Modern Fiction*, V, Minneapolis (primavera-verano 1962): 5-13.
- MACLAUGHLIN, Jim, "Emigration and the Construction of Nationalist Hegemony in Ireland: The historical Background to 'New Wave' Irish Emigration", en Jim MacLaughlin (ed.) , *Location and Dislocation in Contemporary Irish Society*, Cork, Cork University Press, 1997, 5-35.
- MALEY Willy, "Varieties of Nationalism: Post-Revisionist Irish Studies", en *Irish Studies Review*, n° 15, verano de 1996, 34-37.
- MARX, Karl, "Forced Migration", *New York Daily Tribune*, 22 de Marzo de 1853.
Reeditado en *Marx, Engels, Ireland and the Irish Question*, Moscú, Progress Publishers, 1971. 54-58.
- MCCARTHY, Mary, "Exiles, Expatriates and International Emigrés", *The Listener*, 86 (1971), 705-8.

- MCCORMACK, Marion, "Brian Moore Worries About Getting Published", *Gazette*, 11 de octubre de 1980, 110.
- MCEVILLEY, Thomas, "Here Comes Everybody", *Beyond the Pale: Art and Artists on the Edge of Consensus*, Dublín: Irish Museum of Modern Art, 1994, 9-23.
- MCILROY Brian, "Displacement in the Fiction of Brian Moore", en *English Studies in Canada*, 15:2, Ottawa, Canadá (ESC), (1989), 214-234.
- MILLER, Kerby A., *Emigrants and Exiles. Ireland and the Irish Exodus to North America*, Nueva York, Oxford University Press, 1985.
- MCSWEENEY, Kerry "Brian Moore: past and present", en *Critical-Quarterly*, 18:2, Manchester, Inglaterra (1976): 53-66.
- , ----- "The sins of the fathers" en *Queen's Quarterly*, Ontario K7L 3N6, Canadá, 1979, 742-47.
- MEYER, Bruce & O'RIORDAN, Brian, "Brian Moore with Bruce Meyer and Brian O'Riordan, an interview in Toronto, 1982" en *In their Words: Interviews with Fourteen Canadian Writers*, Anansi, 1984, 168-83.
- MELLORS, John, "dark Rosaleen", en *London Magazine*, 1980, vol. 19, n°s 9&10, 128-132.
- MISHRA Vijay y HODGE Bob, "What is Post-colonialism?" en Patrick Williams y Laura Chrisman (ed.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Nueva York: Columbia University Press, 1994, 283-92.
- MOORE, Brian (véase Apéndice, págs. 334-40).

- MOORE, Michael, carta enviada a su padre Brian Moore el 1 de noviembre de 1976, Tener & Steele, 1987: 49.4.68.
- MORGAN, Hiran, "Empire-Building; An Uncomfortable Irish Heritage", *The Linen Hall Review*, vol. 10. N° 3, otoño de 1993, 5-16.
- MORRILL, John, "The British Problem, c. 1534 – 1707", en Brendan Bradshaw y John Morill (ed.), *The British Problem, c. 1534 – 1707: State Formation in the Atlantic Archipelago*, Macmillan, 1996, 1-38.
- MOSS, John (1974) *Patterns of Isolation*, Toronto: McClelland and Stewart Ltd.
- MURPHY, Andrew, "Ireland and the Ante/anti-colonial Theory", en *Irish Studies Review*, vol. 7, n° 2, 1999, 153-61.
- MURRAY, Christopher (ed), "Brian Moore: A Special Issue" en *Irish University Studies: A Journal of Irish Studies*, 18:1, Dublin, Ireland, (Spring 1988).
- NIEL, Ruth "Brian Moore", en Imhof, Rüdiger (ed.) (1990). *Contemporary Irish Novelists, Studies in English and comparative literature*, vol. 5, Tübingen (Alemania): GNV (Gunter Narr Verlag), 59-77.
- O'CONNELL, Shaun, "Brian Moore's Ireland: A World Well Lost", en *Massachusetts Review: A Quarterly of Literature, the Arts and Public Affairs*, Amherst (MR). Otoño 1988, 29:3, 539-555.
- O'CONNOR, Joseph, "Interview with Brian Moore" en *Sunday Tribune*, 10 de octubre de 1995, 8.

-----, -----, "Introduction" en D.Bolger (ed.), *Ireland in Exile: Irish Writers Abroad*, Dublín: Raven Carls Press, 1993, 11-18.

O'DONOGHUE, Jo, *Brian Moore: A Critical Study*. Dublín: Gill and Macmillan Ltd, 1990.

O'FAOLAIN, Sean (1957) *The Vanishing Hero*, Boston, Little Brown.

O'FLAHERTY, Kathleen, "Catholicism and the Novel: A comparative View", en Rafroidi, Patrick & Harmon Maurice (editores), *The Irish Novel in Our Time*, Publications de L'Universite de Lille III (PUL), 1975-6, Lille (Francia), 69-83.

Ó GRADA, Cormac, *The Great Irish Famine*, Londres, MacMillan, 1989.

O'TOOLE, Fintan, "The Ex-Isle of Erin: Emigration and Irish Culture", en Jim MacLaughlin (ed.) , *Location and Dislocation in Contemporary Irish Society*, Cork, Cork University Press, 1997, 158-178.

PAULIN, Tom "A necessary Provincialism: Brian Moore, Maurice Leitch, Florence Mary -McDowell", en Douglas D. (ed.) (1975) *Two Decades of Irish Writing*. Chester Springs, PA: Dofour, 242-256.

PROSKY, Murray, "The Crisis of Identity in the Novels of Brian Moore", en *Eire-Ireland: A Journal of Irish Studies*, 6:3, St. Paul, MN (1971): 106-118.

PUNTER David, "Diaspora and Exile, Arrival Adiccted, *Postcolonial Imaginings*, 2000, Edimburgo, Edinburgh University Press, 159-173.

QUINN, D. B., *Elizabethans and the Irish*, Washington, Cornell University Press, 1966.

RAFROIDI, Patrick, "A Question of Inheritance: The Anglo-Irish Tradition", en Rafroidi, Patrick & Harmon Maurice (editores), *The Irish Novel in Our Time*, Publications de L'Universite de Lille III (PUL), 1975-6, Lille (Francia), 11-19.

-----, -----, "The Great Brian Moore Collection", en *Cahiers-Irlandais*, France (1976): 4-5, 221-34.

-----, -----, "Bovarism and the Irish Novel" en *Irish-University-Review: A Journal of Irish Studies*, Dublin, Ireland (1977): 237-43

-----, -----, "The Temptation of Brian Moore" en *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*, 18:1, Dublin, Ireland, (Spring 1988), 83-87.

RAMRAJ, Victor J., "Diasporas and Multiculturalism", en King, Bruce (ed.), *New National & Post-colonial Literatures. An Introduction*, 1996, Nueva York, Oxford University Press, 214-229.

-----, -----, "The merits and Demerits of the Postcolonial Approach to writings in English", en McGillis, Roderick, *Voices of the Other: Children's Literature and the Postcolonial Context*, 1999, Nueva York & Londres, Garland Publishing Inc., 253-266.

ROBINSON, Paul, N., "Brian Moore's Recent Novels: The Lonely Passion continues", en Croghan-Martin (ed.), *Anglo-Irish and Irish Literature: Aspects of Language and Culture*, Uppsala: Uppsala Univ. (1988) 228-273.

ROBINSON, Ronald, "Non-European foundation of European imperialism: sketch for a theory of collaboration" , en Owen Roger y Sutcliffe Bob (editores), *Studies in the Theory of Imperialism*, Londres, Longman, 1972, 117-142.

- RUSHDIE, Salman, "India at Five-0" en *Time*, 11 de agosto de 1997, 22-24.
- RYAN, Liam, "Irish Emigration to Britain since World War II", en Kearney, Richard (ed.), *Migrations. The Irish at Home and Abroad*, Dublín, Wolfhound Press, 1990, 43-60.
- SAID, Edward, *Orientalism: Western conceptions of the Orient*, Nueva York, Pantheon, 1978.
- , -----, *Yeats and Decolonization*, Field Day, folleto nº 15, Derry, 1988.
- SALE, Richard B., "An Interview with Brian Moore", 13 de julio de 1967, *Studies in the Novel*, Deuton, TX, primavera de 1969, 67-80.
- SAMMELLS, Neil, "Introduction", en Hyland, Paul & Sarmells, Neil (ed.), *Irish Writing: Exile and Subversion*, Nueva York, St. Martin's Press, 1991, xi-xiii.
- SAMPSON, Denis, "'Home, A Moscow of the Mind': Notes on Brian Moore's Transition to North America", en *Colby-Quarterly*, 31:1, Waterville, ME (C1Q) (marzo, 1995): 46-54.
- , -----, *Brian Moore. The Cameleon Novelist*. Dublín: Marino Books, 1998.
- SCANLAN, John A. "The artist in Exile: Brian Moore's North American Novels", en *Eire-Ireland: A Journal of Irish Studies*, 12:2, St. Paul, MN (1977): 14-33.
- SHEPHERD, Allen., "Place and Meaning in Brian Moore's Catholics", en *Eire-Ireland: A Journal Of Irish Studies*, 15: 3, St. Paul, MN (1980): 134-40.

- SLEMON, Stephen, "Monuments of empire: allegory / counter – discourse / post-colonial writing", en *Kunapipi*, 9, 3, 1987, 1-16.
- , -----, "Post-colonial Critical Theories", en King, Bruce (ed.), *New National & Post-colonial Literatures. An Introduction*, 1996, Nueva York, Oxford University Press, 178-197.
- SMYTH, Gerry, *The Novel and the Nation*, 1997, Londres, Pluto Press.
- STENGEL Richard, "End of the line", en *The Village Voice*, vol. XXIV, nº 43, 22 de octubre, 1979, 50.
- STOVEL, Bruce "Brian Moore: The Realist's Progress", en *English Studies in Canada*, 7:2, Oatwa, Canadá (ESC) (verano, 1981): 183-200.
- TENER, Jean F. y STEELE, Apollonia (editores), *The Brian Moore Papers, First Accession and Second Accession*, Calgary: University of Calgary Press, 1987.
- TOOLAN, Michael J., "Psyche and Belief: Brian Moore's Contending Angels", en *Eire-Ireland: A Journal of Irish Studies*, 15:3, St. Paul, MN (1980): 97-111.
- TUCKER, Martin, "Introduction", en Tucker, Martin (ed.), *Literary Exile in the Twentieth Century: an Analysis and Biographical Dictionary*, Nueva York, Greenwood Press, 1991, xiii-xxiv.
- VAN DER VEER, ed. (1995), *Nation and Migration: The Politics of Space in the South Asian Diaspora*, Filadelfia, University of Pennsylvania Pres.

WALL, Richard, *A Dictionary & Glossary for the Irish Literary Revival*, Colin Smythe Limited, Gerrards Cross (UK), 1995.

WILSON, David A., "The Irish in Canada", *Canada's Ethnic Groups*, published by Canadian Historical Society, Ottawa, 1989, 2-23.

Websites

<http://www.postcolonialweb.org>

Ilustraciones

LASARTE, Eugenio, Bilbao, 2003.