

*UNIVERSIDAD DE SALAMANCA*

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**Departamento de Filología Inglesa**



**ESTÉTICA Y ARTIFICIO EN JAMES JOYCE**  
**Y SUS ECOS EN LA LITERATURA HISPANA**

**TESIS DOCTORAL**

**Autor: Antonio Preciado Bernal**

**Director: Antonio Rodríguez Celada**

**Universidad de Salamanca**

**Salamanca 2017**



**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**Departamento de Filología Inglesa**

**ESTÉTICA Y ARTIFICIO EN JAMES JOYCE**  
**Y SUS ECOS EN LA LITERATURA HISPANA**

Tesis Doctoral presentada por:

**Antonio Preciado Bernal**

para la obtención del Grado de Doctor

El Director:

Dr. Antonio Rodríguez Celada

Vº Bº:

**Salamanca 2017**



## **AGRADECIMIENTOS**

---

En primer lugar a mi director, Antonio Rodríguez Celada, por su desvelo y ayuda constante, sus consejos y su corrección minuciosa, sin las cuales este trabajo no habría sido posible.

A Sabrina y Rudy. Vosotros fuisteis la luz que me hizo entender a Joyce.

Finalmente, a Estrella, a mis padres y a Raúl, porque en ningún momento me ha faltado su aliento y confianza.

*In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'inanità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino! Questo ha naturalmente, come ogni imbecille, una testa previdente, un ventre, due gambe e due piedi piatti, ma non avrà mai due ali.*

(Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto técnico della letteratura futurista*)

***Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!  
Hacedla florecer en el poema.***

(Vicente Huidobro, *Arte poética*)



# ÍNDICE GENERAL

---

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	1
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	9
<b>PRIMERA PARTE: JAMES JOYCE COMO PARADIGMA ESTÉTICO</b> .....	13
<b>CAPÍTULO I: PANORÁMICA DE LA ESTÉTICA HASTA JAMES JOYCE</b> .....	15
<b>I.1.</b> Panorámica de la estética hasta el siglo XIX .....	15
<b>I.2.</b> La estética nueva: la impersonalización del arte .....	43
<b>CAPÍTULO II: LA ESTÉTICA JOYCENA DENTRO DEL ENTRAMADO MODERNISTA DE SU ÉPOCA</b> .....	47
<b>II.1.</b> El marco histórico de Joyce y el Modernismo.....	47
<b>II.2.</b> El reflejo de la nueva <i>forma mentis</i> en la creación literaria.....	50
<b>II.3.</b> Estéticas precursoras de Joyce y el Modernismo.....	56
<b>II.3.a)</b> El Naturalismo.....	56
<b>II.3.b)</b> Parnasianismo, Simbolismo, Esteticismo.....	58
<b>II.3.c)</b> Dujardin: el origen del <i>monólogo interior</i> en un simbolista.....	64
<b>II.3.d)</b> El fuego de D'Annunzio: el origen de la <i>epifanía</i> en un decadentista .....	66
<b>II.3.e)</b> El influjo de Ibsen: la transustanciación mística de la vida en arte .....	74
<b>II.3.f)</b> El <i>Verismo</i> de Italo Svevo: una fuente de inmersión en la consciencia.....	76
<b>II.3.g)</b> El Impresionismo literario y sus destellos en Joyce .....	79
<b>II.4.</b> Estéticas contemporáneas de James Joyce: Vanguardismo y Modernismo.....	81
<b>II.4.a)</b> La vuelta del revés del arte nuevo: la exhibición del marco.....	82
<b>II.4.b)</b> El salto a la abstracción: <i>Cubismo</i> y <i>caligrama</i> .....	83
<b>II.4.c)</b> El <i>Futurismo</i> .....	87
<b>II.4.d)</b> Dadá y Surrealismo .....	91
<b>II.4.e)</b> <i>Expresionismo</i> y simbiosis de cine y literatura en la vanguardia .....	94
<b>II.5.</b> Relación de Joyce con los modernistas: Pound, Eliot, Woolf, Faulkner .....	96
<b>SEGUNDA PARTE: LA ESTÉTICA DE JOYCE Y SU EXPRESIÓN ARTÍSTICA</b> .....	109
<b>CAPÍTULO III. POÉTICA Y ARTIFICIO EN JAMES JOYCE: UNA ESTÉTICA “IN PROGRESS”</b> .....	111
<b>III.1.</b> Estética y artificio en los primeros escritos (“Drama and Life”, “Ibsen’s New Drama”, “The Day of the Rabblement”, <i>A Brilliant Career, Moods, Dream Stuff, Silhouettes</i> y <i>Epiphanies</i> .....	112
<b>III.1.a)</b> Gestación de los primeros escritos y segunda estética: Holy Paul! .....	114
<b>III.1.b)</b> Las <i>Epiphanies</i> antes de <i>Dubliners</i> : la epifanía vivida.....	117
<b>III.2.</b> Estética y artificio en <i>Dubliners</i> .....	118
<b>III.2. a)</b> <i>Dubliners</i> : la tercera estética de una estética in progress.....	119
<b>III.2. b)</b> La autonomía del arte y el artista válido.....	119
<b>III.2. c)</b> <i>Dubliners</i> como <i>caballo de Troya</i> . La estrategia del explosivo.....	123
<b>III.2. d)</b> La estética de la <i>novela marco</i> sin marco.....	125
<b>III.2. e)</b> Situación y sentido estético de <i>Dubliners</i> en el plan operativo de Joyce.....	126

III.2. f) Aplicación de la teoría aristotélica de la evolución de los géneros .....	127
III.3. Temáticas en <i>Dubliners</i> . Intención explícita e intenciones implícitas .....	128
III.3.a) La parálisis de Irlanda: retablo moral y reivindicación personal .....	129
III.3.b) El peso de la fatalidad realista: la parálisis social.....	130
III.4. Técnica y artificio en <i>Dubliners</i> .....	136
III.4.a) La estética mimética en la estructuración: edades y puntos de vista .....	136
III.4.b) Estructuración de la epifanía como relato: la indeterminación disruptiva.....	137
III.4.c) La realidad como decepción. Revelación e indeterminación.....	138
III.4.d) Estructuración de cada relato: el <i>sfumato</i> entre definición e indefinición .....	139
III.4.e) La estructura del <i>gothick</i> en <i>Dubliners</i> : la incertidumbre y el <i>susto</i> .....	141
III.4.f) Mímesis narratorial: del estilo indirecto libre al <i>Uncle Charles principle</i> .....	142
III.4.g) El estilo: Quiasmo, iconicidad, sonoridad, <i>pun</i> y apertura semántica .....	143
III.5. Significación de <i>Dubliners</i> .....	144
CAPÍTULO IV. LA POÉTICA PROGRESIVA EN <i>A PORTRAIT<sup>1</sup> OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN</i> .....	147
IV.1. Génesis de <i>A Portrait</i> y su estructura.....	147
IV.2. Estética en <i>A Portrait</i> .....	148
IV.2.a) Estética explícita e implícita .....	149
IV.2.b) Teorías de la epifanía primera y segunda.....	150
IV.2.c) Las fases de la percepción estética: <i>Integritas, proportio, claritas</i> .....	151
IV.2.d) Lo feo es bello: la belleza <i>a priori</i> .....	155
IV.2.e) La imaginación: la subjetividad como epifanizadora del objeto.....	156
IV.3. Temática en <i>A Portrait</i> .....	157
IV.3.a) El retrato de Stephen: temas climáticos y epifánicos .....	158
IV.3.b) <i>A Portrait</i> como novela de aprendizaje: las fases de la experiencia .....	158
IV.3.c) La transustanciación de la religión y el mito en arte .....	160
IV.3.d) La distancia impersonal del artista: el yo visto como <i>el Otro</i> .....	162
IV.3.e) El encuadre de la teoría estética como parte de un relato psicológico .....	163
IV.4. Técnica y artificio en <i>A Portrait</i> .....	166
IV.4.a) Estructura y forma como mímesis de la evolución de la personalidad .....	166
IV.4.b) Aristóteles en <i>Turpin Hero</i> : la polifonía como fusión de drama y épica .....	166
IV.4.c) Simbolismo, <i>leitmotivs</i> y <i>frames</i> .....	168
IV.4.d) Mímesis de géneros: el modelo como catalizador de su retrato.....	170
IV.4. e) Exterioridad/interioridad. Aplicación de las fases de la percepción .....	176
IV.5. Significación de <i>A Portrait</i> .....	177
CAPÍTULO V. PROGRESIÓN DE LA ESTÉTICA Y ARTIFICIO NARRATIVO EN <i>ULYSSES</i> .....	179
V.1. Génesis de <i>Ulysses</i> .....	179
V.2. Estética en <i>Ulysses</i> .....	180
V.2.a) La estética de los planos múltiples superpuestos.....	181
V.2.b) La estética de los temas mínimos recurrentes y el <i>leitmotiv</i> .....	183
V.2.c) La estética de los arquetipos poliédricos .....	184
V.2.d) La estética de la forma mimética dinámica: <i>natura in sua operatione</i> .....	185
V.2.e) Estética hermética y estética anotada: dos <i>Ulysses</i> , dos autores implícitos.....	188
V.2.f) La estética ilusionista: el <i>trompe l'oeil</i> de la totalidad.....	190
V.2.g) La estética del forzado cubista: la compresión dantesca .....	190
V.2. h) La estética de la obra cerrada y abierta.....	191
V.3. Temáticas en <i>Ulysses</i> .....	195
V.3. a) El tema primordial: la epifanía del <i>Nostos</i> .....	195
V.3.b) Los personajes poliédricos: proteicidad semántica y nominal .....	196
V.3.c) Autenticidad, usurpación y servidumbre: Juan <i>versus</i> Malaquías .....	197

<sup>1</sup> Por motivos de concisión, a partir de este momento sustituiré el título completo de *A Portrait of the Artist as a Young Man* por *A Portrait* a lo largo de este estudio. Sin embargo, para evitar confusiones, cuando me refiero a su primer intento de escritura, que es una obra completamente diferente, y que se llamó *A Portrait of the Artist*, a secas, empleo ese título completo, o sea, *A Portrait of the Artist*.



V.3.d) Los nombres simbólicos del hijo. Corona, orfandad y servidumbre .....	202
V.3.e) Madonna Bloom: llena de gracia. Amor incondicional, triángulos, celos .....	204
V.3.f) El nombre del padre. Orfandad, autopaternidad y adopción metafísicas .....	209
V.3.g) El nombre del Espíritu Santo: el misterio de la Trinidad estética .....	212
V.3. h) El tema profundo: la estructura y la forma como tema definitivo .....	212
V.4. Técnica y artificio narrativo en <i>Ulysses</i> .....	213
V.4. a) <i>Ulysses</i> , manual de estilos: el estilo mimetizante .....	213
V.4. b) Uso estético del relativismo, paradoja, enigma, absurdo, azar, encriptación .....	213
V.4. c) <i>Cyclops</i> . Recursos de gigantismo, visión monocular, casualidad, fatalidad, astucia.....	218
V.4.d) Muerte del autor. Monólogo, <i>stream of consciousness</i> , polifonía.....	221
V.4.e) Técnicas de <i>anacronía</i> : <i>analepsis</i> y <i>prolepsis</i> dramaturgicas.....	223
V.4.f) La técnica <i>in progress</i> hacia el simultaneísmo y la polifonía .....	224
V.4.g) Acción caracterizadora y acción abierta.....	224
V.4.h) En torno al nombre propio y los apelativos: los nombres parlantes .....	225
V.4.i) Interreferencialidad y alusión: nombres poliédricos, planos múltiples .....	226
V.4.j) Indefinición y <i>sfumato</i> . Deconstrucción de la identidad como poliédrica.....	229
V.4.k) Arte matérico: el juego objetual, gráfico, fónico, morfológico y prosódico .....	230
V.5. Significación de <i>Ulysses</i> .....	233
<b>CAPÍTULO VI. FINNEGANS WAKE: LA ESTÉTICA PROGRESIVA HECHA ARTEFACTO.....</b>	<b>235</b>
VI.1.Génesis textual de <i>Finnegans Wake</i> : fusión por maduración de elementos activos.....	235
VI.1.a) La inspiración en el humor shakespeariano de <i>Finnegans Wake</i> .....	236
VI.1.b) La inspiración en el humor del music-hall irlandés en <i>Finnegans Wake</i> .....	237
VI.1.c) La recepción: <i>todo eso ya lo hemos oído antes</i> .....	240
VI.2. Estética en <i>Finnegans Wake</i> : Muchas poéticas en una.....	241
VI.2.a) La poética de la obra total .....	242
VI.2.b) La poética de la obra abierta: la <i>jouissance</i> de lo etéreo.....	247
VI.2.c) La poética de la emulación cósmica resuelta en estructura.....	250
VI.2.d) La poética de la mímesis cósmica resuelta en lenguaje .....	253
VI.2.e) La poética de los neologismos de comprensión progresiva y el <i>pun</i> .....	254
VI.3. Lo temático deconstuido: temas mínimos y personajes multitemáticos.....	259
VI.3.a) Estructura cuaternaria, ternaria, circular .....	259
VI.3.b) Libro I. La Edad Divina. Patriarcado en decadencia .....	261
VI.3.c) Irreversibilidad/reversibilidad; solidez/fragilidad: HCE.....	262
VI.3.d) Caída, Trueno, Carta, Despertar. La trampa del tema.....	264
VI.3.e) Personajes menores: reflejos y destellos especulares.....	266
VI.3.f) Libro II. La Edad Heroica. Revolución y caída del padre .....	266
VI.3.g) Estructura dual, unitaria, infinita. Issy/Issy; Shem/Shاون .....	267
VI.3. h) Libro III. La Edad Humana. De la revolución a la anarquía.....	268
VI.3.i) Clímax de la tensión dual. Binarismo y convergencia en la unidad .....	269
VI.3.j) Libro IV. El nuevo despertar de la Edad Divina.....	270
VI.3.k) Anna Livia Plurabelle (ALP): cosmos como río/cosmos como meandro .....	271
VI.3.l) Lectura expansiva, lectura <i>ad hoc</i> y lectura en meandro .....	271
VI.3.m) Inseparabilidad entre fondo y forma e irreductibilidad temática .....	274
VI.4. Artificio y técnicas en <i>Finnegans Wake</i> : <i>It was free but was it art?</i> .....	275
VI.4.a) Los recursos fónicos: musicalidad, liling, aliteración .....	275
VI.4.b) La textura gráfica y visual.....	277
VI.4.c) Quiasmo, palíncromo, meandro: <i>commodius vicus of recirculation</i> .....	279
VI.4.d) La composición de <i>Finnegans Wake</i> : la <i>quidditas</i> morfológica y sintáctica .....	279
VI.4.e) Del <i>pun</i> al <i>portmanteau</i> y al <i>phrasal portmanteau</i> . El morfema abierto .....	280
VI.4.f) El <i>phrasal portmanteau</i> . De la paronimia creada a la parofrase creada .....	281
VI.4.g) El <i>morfema abierto</i> : funcionamiento, constricciones, <i>lindes</i> , desambiguación.....	282
VI.4.h) La composición vikinga de palabras: el <i>kenning</i> .....	284
VI.4.i) La composición germánica de palabras .....	285
VI.4.j) El gusto laberíntico irlandés: el <i>Book of Kells</i> , el <i>riddle</i> y el <i>nonsense</i> .....	286
VI.4.k) La espiral interpretativa. <i>Lindes</i> ortográficas, fónicas y contextuales.....	287

VI.4.l) La construcción de las <i>palabras-baúl</i> : una técnica escultórica poliédrica.....	290
VI.4.m) La <i>digressio</i> y el <i>hammering</i> : de la multiperspectiva a la <i>quidditas</i> .....	291
VI.4.n) Humpty Dumpty: <i>nonsense</i> , <i>nursery rhymes</i> , acertijos, <i>lexicon</i> , <i>scrabble</i> .....	292
VI.5. Significación de <i>Finnegans Wake</i> : la reinención de la lectura y la escritura .....	293

## TERCERA PARTE: LOS ECOS DE JOYCE EN LA NARRATIVA HISPANA..... 295

### CAPÍTULO VII: JOYCE Y ESPAÑA HASTA LA PUBLICACIÓN DE ULYSSES (1922)..... 297

VII.1. Interrelación de Joyce con la literatura hispana. Introducción.....	297
VII.2. Puentes bidireccionales: Larbaud, Eliot, Unamuno, Marichalar y Llonca .....	299
VII.3. Tres similitudes inquietantes: Gómez de la Serna, Pérez de Ayala y Valle .....	301
VII.4. Joyce y Ramón Gómez de la Serna: rivalidad y concomitancias .....	301
VII.5. Hipótesis de influencia de la obra de Pérez de Ayala en Joyce .....	303
VII.6. Similitudes entre la tetralogía de Alberto Díaz de Guzmán y Joyce .....	308
VII.7. Hipótesis de la influencia de Prometeo y Belarmino y Apolonio en Joyce .....	320
VII.7.a) Similitudes estéticas entre Joyce y Pérez de Ayala .....	322
a.1) Multiperspectivismo y crítica a la monocularidad como monstruo ciclópeo .....	322
a.2) Remodelación del lenguaje: los neologismos plurisignificativos.....	324
a.3) La multiplicidad estructural resuelta en <i>coincidentia oppositorum</i> .....	324
VII.7.b) Similitudes en el artificio a nivel macroestructural .....	325
b.1) La solución de la multiperspectiva mediante tres voces principales.....	325
b.2) La fragmentación de la linealidad, el tiempo y el espacio .....	325
b.3) La abstracción impersonal de los personajes .....	325
VII.7.c) Similitudes en la concreción a nivel microestructural y el binarismo .....	326
c.1) La visión física y psicológica desde dos ángulos .....	326
c.2) La contraposición de dos psicologías en formato de diálogos a dos .....	327
c.3) Escisión de personajes en <i>epónimos</i> , <i>motets</i> y <i>cantares de escarnio</i> .....	327
c.4) La <i>digressio</i> como inserción autoexplicativa y metaliteraria .....	328
c.5) La técnica estructurante del binarismo sistemático en los títulos.....	329
c.6) Expansión de la multiperspectiva hacia la <i>deconstrucción</i> y la abstracción .....	330
c.7) Empleo similar de los planos múltiples y paralelismos con arquetipos míticos y literarios.....	330
c.8) Hibridación del registro vulgar, culto, local y cosmopolita en un mismo hablante .....	331
c.9) Hibridación de los géneros teatral, lírico y narrativo .....	331
c.10) Remodelación del lenguaje: malapropiación intencional y neologismos sintéticos....	332
c.11) La forma como textura realzada sobre un contenido-pretexto .....	335
c.12) El autodescédito del texto y el autor mediante la inclusión del fragmento prescindible, fragmentarista.....	336
c.13) Un precedente de dos <i>streams of consciousness</i> joyceanos, en forma de carta oralizante .....	336
VII.7.d) La frecuencia de llamativas similitudes temáticas. Conclusiones.....	336
VII.8. Valle-Inclán: hipótesis de influencia entre <i>Luces de bohemia</i> y <i>Ulysses</i> .....	338
VII.8.a) Similitudes en el plano de la teoría estética.....	338
a.1) El manifiesto estético del espejo imperfecto .....	338
a.2) La estética de la <i>imitatio</i> y el shakespeareanismo.....	339
VII.8.b) Artificios textuales coincidentes en ambas obras.....	339
b.1) El uso del <i>manifiesto sintético</i> y variaciones sobre este <i>leitmotiv</i> .....	340
b.2) La <i>técnica preparatoria dramática</i> .....	341
b.3) La violación y <i>desmontaje</i> del registro .....	342
b.4) El <i>contagio mimético</i> del registro vulgar hacia el culto y a la inversa .....	343
b.5) La <i>indiferencia del hablante</i> a la incomprendibilidad de sus mensajes.....	343
b.6) Énfasis en <i>significantes sonoros</i> , <i>evocaciones connotativas</i> y <i>creatividad léxica</i> .....	344
b.7) <i>Contagio mimético</i> de la deformación del diálogo a las acotaciones escenográficas .....	344

b.8) <i>Idéntico tratamiento</i> del tema de la <i>falta de visión</i> del héroe .....	345
<b>VII.8.c)</b> Semejanzas en motivos y escenas en el plano temático y argumental .....	345
c.1) Contraste entre ambiente degradante y conciencia aristocrática del artista .....	345
c.2) Relativización de la muerte y protagonismo hamletiano de los enterradores .....	346
c.3) La búsqueda de ideas consolatorias de la irreversibilidad de la muerte .....	347
c.4) La fantasía evasiva de la seducción de la viuda desconsolada .....	348
c.5) El odio a la usura y el tema del antisemitismo, ligados.....	349
c.6) Escándalo, apropiación del dinero por su amigo, detención y perdón del artista-héroe .....	349
c.7) El azar representado por un premio casual, que genera la envidia y la calumnia .....	350
c.8) Referencias extemporáneas a la Teosofía, a Mme Blavatsky, al Buey .....	351
<b>VII.8.d)</b> Conclusiones. Posibles vías de influencia entre Valle-Inclán y James Joyce .....	351
<b>CAPÍTULO VIII. DESDE <i>ULYSSES</i> HASTA <i>TIEMPO DE SILENCIO</i>: LA ODISEA SILENCIOSA.....</b>	<b>355</b>
<b>VIII.1.</b> Recepción en los años 20. Joyceanismo en Giménez Caballero y Jarnés .....	355
<b>VIII.2.</b> La crucial maduración de la asimilación crítica en los años 30 .....	359
<b>VIII.3.</b> Los primeros émulos joyceanos en los años 40: Suárez Carreño.....	360
<b>VIII.4.</b> La explosión joyceana de los 50: Romero, Núñez Alonso, los Goytisolo, y otros .....	363
<b>CAPÍTULO IX. JOYCEANISMO EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XX.....</b>	<b>367</b>
<b>IX.1.</b> El joyceanismo de Borges: la influencia metafísica.....	367
<b>IX.2.</b> El joyceanismo de Leopoldo Marechal: <i>Adán Buenosayres</i> (1948).....	373
<b>IX.3.</b> Influencia de Joyce en Julio Cortázar.....	379
<b>IX.3.a)</b> La solución cortazariana: influencia de Joyce en su estética y artificio.....	380
a.1) El <i>fragmentarismo</i> deconstructivista .....	381
a.2) Los <i>nudos críticos</i> y la <i>comprensión progresiva</i> reconstructora de <i>leitmotivs</i> .....	383
a.3) El rupturismo y joyceanismo formal dosificado .....	387
a.4) El <i>texturismo</i> y el gusto por la forma sobre el tema .....	388
a.5) El juego con lo consabido y el idiolecto .....	389
a.6) Binarismo, poliedricidad y deconstrucción del principio de identidad.....	389
a.7) <i>Monólogo interior (sui generis), multiperspectiva virtual</i> subjetiva y <i>contrapunto</i> . .....	390
a.8) <i>Reconstrucción en falso</i> en <i>Modelo</i> : apertura y juego con las expectativas del lector.....	395
<b>IX.3.b)</b> Influencia y desarrollo de la temática de Joyce en la temática de Cortázar.....	396
b.1) Las alusiones directas a Joyce y su obra.....	396
b.2) El desmontaje y desmitificación de las convenciones y lo consabido.....	398
b.3) Desmontaje del desmontaje como nueva convención: el <i>tedium vitae</i> .....	400
b.4) La <i>epifanía</i> de un orden oculto tras el <i>chaosmos</i> (la <i>inmensa burrada</i> ).....	401
b.5) La indecibilidad e impensabilidad de todo, y la metaliterariedad .....	403
b.6) Introducción del acto físico o de habla transgresor contra la realidad.....	404
b.7) Una continuación del desarrollo borgiano de la metafísica implícita en Joyce .....	405
<b>IX.3.c)</b> De los <i>nudos críticos</i> de <i>Rayuela</i> al <i>vórtex epifánico</i> : <i>62 Modelo para armar</i> .....	406
<b>IX.4.</b> El joyceanismo de Guillermo Cabrera Infante .....	408
<b>IX.5.</b> Influencia de Joyce en García Márquez, Vargas Llosa y otros .....	418
<b>CAPÍTULO X. JOYCEANISMO EN ESPAÑA DESDE 1960 HASTA EL FIN DE SIGLO .....</b>	<b>423</b>
<b>X.1.</b> La consagración joyceana de los 60: Martín-Santos y Martínez-Menchén .....	423
<b>X.2.</b> El joyceanismo en <i>Tiempo de silencio</i> : la fórmula de Martín-Santos.....	424
<b>X.3.</b> Entre los 60 y los 70: Martínez-Menchén, Juan Goytisolo, otros.....	428
<b>X.4.</b> Joyceanismo en Juan Goytisolo .....	431
<b>X.4.a)</b> Joyceanismo en <i>Juegos de manos</i> y <i>Señas de identidad</i> .....	431
<b>X.4.b)</b> Aspectos joyceanos en <i>Don Julián</i> . La solución goytisoliana.....	433
<b>X.4.b.1)</b> Del <i>collage</i> a la estructura fuerte: <i>la destrucción de la España Sagrada</i> .....	440

b.2) Sustitución del mito propio por el mito del <i>Otro</i> : la venganza del <i>outsider</i> .....	443
b.3) Disoluciones de identidad y transmutaciones. <i>Cut-up. Finnegans Wake</i> .....	446
b.4) Símbolos fálicos agresivos. La violencia sádica como recurso expresivo .....	448
b.5) La <i>epifanía</i> final: rito sacrificial, purificación, resurrección y conversión.....	449
<b>X.4.c)</b> Obras posteriores. Conclusiones.....	451
<b>X.5.</b> Joyceanismo en Sánchez Espeso y Vázquez Azpiri .....	452
<b>X.6.</b> Joyceanismo en <i>El mercurio</i> de Guelbenzu.....	454
<b>X.7.</b> Los 70: el envite de Torrente Ballester y la revelación del Cela postmoderno.....	463
<b>X.8.</b> Influencia de Joyce en la estética y artificio de Camilo José Cela Trulock.....	465
<b>X.9.</b> Los 80 y los 90. Joyceanismo en Julián Ríos y Jon Juaristi.....	470
<b>X.9.a)</b> El culto joyceano de Julián Ríos.....	475
<b>X.9.b)</b> Joyceanismo en Jon Juaristi: la <i>Suma de varia intención</i> y <i>La caza salvaje</i> .....	481
<b>CONCLUSIONES</b> .....	487
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	493
<b>FUENTES PRIMARIAS</b> .....	493
<b>FUENTES SECUNDARIAS CITADAS</b> .....	494
<b>FUENTES SECUNDARIAS CONSULTADAS NO CITADAS Y OBRAS RECOMENDADAS</b> .....	507

## INTRODUCCIÓN

James Augustine Aloysius Joyce es uno de los autores fundamentales no ya en la literatura angloirlandesa del siglo XX, sino en la historia de la literatura universal. Su arte y sus artefactos narrativos han suscitado controversias muy variadas y complejas, dando lugar a una bibliografía inmensa, hasta el punto de que existen numerosas asociaciones joyceanas por todo el mundo, dedicadas a publicaciones y encuentros en torno a su figura. Además de una ingente cantidad de ensayos críticos y artículos especializados sobre aspectos parciales de su obra o su poética, dispersos, pero muchos, hay estudios históricos muy completos, desde monumentales biografías de primera magnitud, como la de Ellmann, hasta estudios sobre la recepción de Joyce en innumerables países, incluida España, como la de García Santa Cecilia. Hay innumerables análisis técnicos de altura sobre obras y fragmentos específicos, e incluso análisis magistrales que unifican lo estético y lo técnico, como los de Umberto Eco. Pero no ha habido hasta ahora un estudio que integre cronológicamente la evolución biográfica, estética y técnica abarcando toda su obra narrativa, que es el campo que hemos cubierto en las dos primeras partes de este estudio. Joyce es, pues, un autor cuya reputación está ya perfectamente establecida, pero, debido a la dificultad intrínseca de sus técnicas narrativas, sigue siendo necesario un acercamiento que intente revelar el sentido y la esencia profunda que explica su complejidad estética. Esta investigación plantea una innovación significativa en el enfoque de los estudios joyceanos, ya que intenta afrontar de forma sistemática, y no aislada, los fundamentos estéticos y sus consecuencias técnicas, algo que hasta ahora se ha hecho de forma demasiado inconexa y deslavazada.

Y, lo que es más, a pesar de que contamos con dos magníficos compendios sobre su recepción crítica en España en la obra *Joyce y España*, dirigida por García Tortosa, y en el estudio de García Santa Cecilia sobre la *Recepción de Joyce en la prensa española*, no hay trabajos de investigación que cubran de forma global y completa, desde un punto de vista estético, técnico e histórico a un tiempo, la evolución de su influencia artística en la literatura internacional en castellano. Tampoco hay un estudio centrado en mostrar los exponentes clave

del joyceanismo en castellano de forma conjunta y con pruebas textuales, partiendo de las obras mismas, que permita—lo que es más importante aún— delinear los distintos desarrollos o tendencias en que se ha ramificado realmente el influjo joyceano en nuestras letras, más allá de impresiones vagas y genéricas, sin base empírica concreta; pero sólo afrontando este estudio podemos hacernos una idea cabal de la situación actual de su influjo y del estado presente de la narrativa en castellano, en términos de innovación y modernidad. Éste ha sido el campo abarcado en la tercera parte, que analiza las interrelaciones de Joyce con la narrativa hispana.

He considerado fundamental incluir en un solo estudio ambos campos ( la poética y técnicas de Joyce y su influencia en nuestros autores) de una forma integrada, ya que, si bien el estudio global de la estética y artificio de Joyce es un campo autónomo, a la hora de analizar su influencia en los autores hispanos no ocurre lo mismo, pues sería imposible desarrollar el estudio de su influencia sin haber asentado primero, con la mayor claridad posible, las complejidades de su concepción artística y su estilo, situándolos, ante todo, en el panorama general de la estética.

Por consiguiente, los objetivos de este estudio son fundamentalmente tres; en primer lugar, establecer la relación entre teoría estética y praxis técnica en la obra de James Joyce de forma sistemática y global, a la luz de las propias indicaciones del autor y de la abundante bibliografía de especialistas en la materia, sin desdeñar ninguna fuente, de forma documentada y científica, mediante el análisis de toda su obra y aportando fragmentos testimoniales. En segundo lugar, presentar por primera vez el panorama general de la influencia ejercida por Joyce y su obra sobre los autores en lengua española a lo largo del siglo XX, centrándonos en los exponentes más significativos, de nuevo apoyándonos en los textos literarios originales además de en el aparato crítico. Y, finalmente, desarrollar un panorama completo de la influencia de la estética y técnica joyceanas en la narrativa en castellano, así como el grado, alcance y significación de esta influencia.

Conforme a estos objetivos, el *planteamiento* de este trabajo está diseñado en tres partes bien diferenciadas. En la primera parte, he comenzado por analizar, en el primer capítulo, los fundamentos teóricos de la poética joyceana, partiendo de una panorámica de la teoría de lo bello y del arte, desde la Antigua Grecia hasta las Vanguardias, incluyendo las teorías y tendencias que marcaron la evolución de su arte. Por ello, esta primera parte aborda la tesis de compilación panorámica, y explora, en una visión amplia aunque concisa, la historia de las sucesivas concepciones sobre lo bello y del arte, combinada con la tesis de investigación que sigue, paso a paso, la relación de Joyce con todas las poéticas anteriores, fundamentándola en citas y documentos epistolares. El segundo capítulo es un acercamiento al clima estético más próximo a Joyce en el tiempo, las influencias literarias más inmediatas y el entorno de su época, desde el siglo XIX hasta los movimientos que tenían lugar en vida del autor, a los que fue permeable y de los que asimiló numerosas ideas, panorama que clarifica muchos rasgos de su poética y obra. Estas dos panorámicas diacrónicas son propedéuticas para una mejor

comprensión y seguimiento del análisis de su propia teoría, que, dada su constante dialéctica con las poéticas precedentes, es imposible estudiar aislada.

Era también necesario afrontar el tema del artificio o técnica joyceana de forma más integradora, y en este trabajo lo he articulado con la estética, ya que es precisamente la coherencia entre poética y artificio lo que ha dado a la obra de Joyce la proyección universal que tiene hoy. Para ello he seguido una metodología multidisciplinar –incorporando fundamentos de filosofía, estética, narratología, historia del arte, antropología, psicología y crítica literaria–. Generalmente he empleado la terminología generalmente aceptada en estas disciplinas, si bien en ciertos momentos he acuñado algunos términos muy específicos para este tema que he creado *ad hoc* de manera que me permitieran referirme a conceptos que el propio análisis pedía, terminología que aparece suficientemente aclarada por mí conforme va apareciendo a lo largo del estudio. El análisis ha incluido el frecuente cotejo de textos de diferentes autores, y la consideración de la perspectiva histórica y biográfica, aunque evitando todo tipo de reduccionismo historicista. En cada caso, y ante todo, me he fundamentado en el análisis y estudio de los textos originales del autor, a los que me he remitido como tabla rasa y considero, en último término, las fuentes principales. La segunda parte de este estudio se ha centrado, por ende, en dar una explicación cabal del sentido del artefacto joyceano, esclarecimiento necesario y urgente, ya que se ha escrito mucho sobre el tema, pero de forma descoordinada e impresionista, creando más confusión que ideas concluyentes. Esto conlleva una elucidación del funcionamiento de la continua evolución de su poética sobre la estructura y forma de sus obras, de las más sencillas a las más complejas, siempre ilustrada y documentada, que en ocasiones alcanza mucha densidad dada la complejidad del autor. Fundamentalmente, he distinguido seis etapas estéticas, siendo las más productivas la cuarta, correspondiente a *Dubliners*, *Exiles* y *A Portrait*, la quinta, que corresponde a *Ulysses*, y la sexta, representada por *Finnegans Wake*. No obstante, y especialmente en estas dos últimas obras, hay que distinguir en su interior numerosas poéticas parciales, fruto del espíritu siempre inconformista, *in progress*, abierto y experimental que es la esencia misma de James Joyce. Para ello me he basado, como hilo conductor, en los estudios con carácter más sistemático y definitivo hasta el momento, realizados por Umberto Eco a lo largo de toda su obra, pero siguiendo una línea biográfica básica, integrándolos con multitud de otras perspectivas, testimonios, y redefiniendo su visión desde mi propio estudio. Consecuentemente, esta segunda parte ha abordado la tesis de compilación, pero incluyendo abundantes análisis propios de textos originales, y conformando finalmente una síntesis, incorporando hallazgos, reinterpretaciones y conclusiones innovadoras; mi propósito en esta segunda parte ha sido clarificar los puntos cardinales de la técnica de Joyce, dando cuenta de su sentido estético y evitando la separación de ambos aspectos, que es lo que siempre ha dificultado su comprensión.

Estas dos primeras partes constituyen la base para la tercera, en que he intentado mostrar cómo, cuándo, dónde y hasta qué punto han influido las innovaciones estéticas y técnicas

joyceanas en la literatura en lengua española, una influencia que, como decimos, no ha sido abarcada en investigaciones precedentes de forma global desde los propios textos originales, lo cual es asombroso, dada la importancia crucial que, casi unánimemente, se concede a esta influencia en el ámbito crítico español. La razón es probablemente la magnitud de la labor, unida, creemos, a que en el fondo sigue habiendo una incredulidad disimulada hacia el sentido de la obra joyceana, incredulidad que, naturalmente, desaconseja profundizar en la búsqueda de su sentido. En cuanto a la recepción crítica y la arqueología de autores con influencia joyceana, en cambio, sí encontramos laboriosas y utilísimas investigaciones, y muy principalmente la concienzuda recopilación realizada por García Santa Cecilia en 1997. El tema de la influencia de Joyce sobre autores en lengua castellana, tratado en esta tercera parte, es un tema aún poco conocido, y la mayoría de investigaciones similares o bien se han centrado en un autor o bien se han limitado a su recepción, y en España, sin profundizar, además, en las repercusiones técnicas y estructurales concretas en la creación literaria, ni establecer un criterio selectivo de sus máximos exponentes y líneas literarias. En esta tercera parte he simultaneado la tesis de compilación, recogiendo y organizando los datos documentales, con la de investigación, combinando la literatura sobre la recepción hispana de la obra de Joyce con mi propio análisis autor por autor, llegando a conclusiones propias e innovadoras. Además, en el curso de este examen autor por autor, se han producido dos hallazgos que entran de lleno en el plano de la tesis de investigación, y en los que he decidido profundizar lo más minuciosamente que ha sido posible, dada su importancia y su relevancia dentro de mi estudio. Por una parte, la similitud entre Pérez de Ayala y Joyce me ha llevado a la hipótesis de una influencia inversa nunca postulada antes, es decir, la de una influencia del español en el irlandés; por otra, he hallado muchos más elementos en común entre *Luces de bohemia* y *Ulysses* de los que daba a entender la crítica precedente, y, si bien en este caso resulta difícil señalar la dirección de esta influencia, parece difícil refutarla. Estos capítulos, de por sí, constituyen dos pequeñas tesis de investigación, ya que, al fundamentarse en numerosos indicios y testimonios textuales y críticos, aportan una solidez a ambas hipótesis que no alcanzaban las sospechas de los escasos críticos que habían reparado en las analogías. Después de estos hallazgos, sería necesario encontrar alguna fuente común a Pérez de Ayala y Joyce, así como a Valle-Inclán y Joyce, que diera puntual cuenta de tan numerosas y concretas similitudes, para poder así descartar las hipótesis de influencia directa que he postulado.

Finalmente, he señalado los principales exponentes de la influencia de Joyce en las letras hispanas, llegando a la conclusión de que se han producido diversas ramificaciones o tendencias netamente diferenciadas, y que, además, todos estos desarrollos, aunque de gran valor en sí mismos, se alejan mucho más de lo que se suele considerar de los principales fundamentos de la estética joyceana, ignorándolos prácticamente, salvo muy contadas excepciones.



## **PRIMERA PARTE**

### **JAMES JOYCE COMO PARADIGMA ESTÉTICO**



# CAPÍTULO I

## PANORÁMICA DE LA ESTÉTICA HASTA JAMES JOYCE

---

### I.1. Panorámica de la Estética hasta el Siglo XX

Al intentar analizar la compleja estética de James Joyce, es necesario establecer antes qué se entiende por ese concepto, aplicado especialmente a la literatura y a la narrativa. Para ello, deberíamos precisar, primero, qué se ha entendido por *estética* a lo largo de la historia, y en segundo lugar, qué encierra ese concepto. En tercer lugar, qué entendemos por lo estético literario y, finalmente, qué ha ocurrido con este concepto con la llegada del siglo XX, con las Vanguardias, el Modernismo<sup>2</sup>, y con James Joyce en particular.

Comenzaremos, por tanto, con una panorámica de los principales conceptos de teoría de la belleza y del arte, retóricas y poéticas a lo largo de la historia, relacionándolos con Joyce y el Modernismo; después definiremos la Estética y *lo estético literario* y, finalmente, intentaremos adentrarnos en el complejo entramado de la teoría del arte moderno.

Vayamos, en primer lugar, a una panorámica de las teorías acerca de *qué es lo bello*. Hasta que en 1735 Baumgarten introduce el término<sup>3</sup>, no se hablaba de *lo estético*, sino de *la belleza* y *lo bello*, pero se habla de ella, *avant-la-lettre*, desde la época griega, ya que el problema central era el mismo: el de la esencia de *lo bello*, de qué es *la belleza*<sup>4</sup>. Por tanto, tenemos que remontarnos a Grecia para hablar de los primeros conceptos estéticos.

El concepto griego de lo bello está condensado en la idea de límite y medida que Zeus asignó a todos los seres. Según esta principio de *mesura*, en el frontón occidental del templo de

---

<sup>2</sup> Para este aspecto, tendremos muy en cuenta el preclaro análisis sobre la situación estética que realiza en 1925 Ortega en *La deshumanización del arte* (1977). La terminología que nosotros emplearemos presupondrá que todo acto estético es humano. Cuando Ortega habla de deshumanización del arte, usa una connotación de la palabra humano que señala a los sentimientos y se refiere a ‘des-sentimentalización’, a la emancipación, con respecto de los sentimientos, de la razón creadora; se refiere a una creación intelectual *desinteresada*, una abstracción distante. Pero ya que la razón es el atributo principal del ser humano, una operación de la razón sin sentimientos es muy humana; es más, sólo puede ser humana. Parece una expresión elocuente, probablemente una referencia al *Humano, demasiado humano* de Nietzsche, pero borrosa como término técnico, que de hecho parece antitética con mi terminología, y por ende hablaré casi siempre de *impersonalización*, correlativo objetivo, objetivación, *abstracción*, y si empleo *deshumanización* será en referencia al pensamiento orteguiano.

<sup>3</sup> Ciencia o filosofía “de la sensación”, es decir, del conocimiento sensible, del griego αισθητική, propio de la sensación (αίσθησις). Usa por primera vez el término en su obra de 1735, haciéndolo título de un libro en 1750.

<sup>4</sup> No obstante, el término tiende, desde un principio, a referirse cada vez más exclusivamente a la *belleza artística*. Así la definirá Venturi: “La estética tiene como tarea el encontrar el atributo común, según el cual las obras de poesía, pintura, escultura, arquitectura, música, etc., deben ser consideradas obras de arte; esto es, la definición del concepto de arte”, y puntualiza que “el conocimiento de la estética (...) sólo puede ser histórico”. A quien estudie la teoría del arte no desde el punto de vista de un solo autor, sino en panorámica, la historia lo liberará “de muchos prejuicios comunes”. (Venturi, Lionello: *Historia de la crítica de arte*: 25)

Apolo en Delfos, dedicado al propio Apolo, estaban cincelados para la eternidad los preceptos de los Siete Sabios de Grecia, éticos y estéticos a un tiempo: “Lo más exacto es lo más bello”; “Respetar el límite”, “Odia la *hybris* (ὕβρις<sup>5</sup> o insolencia)”, “De nada demasiado”. Pero el frontón oriental está consagrado a Dionisos, dios del caos y los excesos. Eso significa que dentro del esquema del límite y la medida, misteriosamente, está comprendido lo ilimitado y desmesurado. A Apolo se le relacionaba con las ideas y el arte visual y a Dionisos con los sentimientos y el arte sonoro; se trata de un cosmos que incluye lo objetivo –la razón y el límite exacto– junto a lo subjetivo –el sentimiento y el caos–, pero de algún modo prevalece la armonía objetiva clásica; por tanto, para los griegos, la armonía integral *incluye la inarmonía*. Pues bien, es en este contexto contradictorio en el que surgen las primeras definiciones de la belleza y el arte. Pero, de hecho, toda la historia de la estética se ha debatido entre estas dos visiones sobre la esencia de la belleza: *objetivismo* y *subjetivismo*. La raíz de las concepciones estéticas *objetivistas*, o sea, aquellas que buscan explicar racionalmente, de forma empíricamente demostrable y mensurable, el funcionamiento estructural de los objetos estéticos, tienen su raíz en Pitágoras y Aristóteles; las *subjetivistas*, que, por el contrario, dan una explicación irracional e inspiracionista, divina, a lo estético, y no lo analizan con instrumento alguno, arrancan de Platón y Plotino. Sin embargo, el hecho de que Platón y Plotino se centren en la explicación de lo artístico –teorizando su origen sobrenatural en una inspiración arrebatada–, pero no entren en los métodos y reglas de la creación, mientras que Aristóteles y Pitágoras analizan a fondo los métodos y reglas compositivos –el artificio–, propiciará que las estéticas *objetivista* y *subjetivista* se hayan podido combinar a lo largo de la historia en muchas *estéticas mixtas*, aunque, estrictamente, son inconciliables.

La concepción objetivista arranca con Pitágoras (c.580-c.520 B.C.)<sup>6</sup>, que plantea que tras toda forma bella tiene que haber una estructura mensurable debida a la preexistencia de una formalidad que es universal. Elementos plurales se combinan en una unidad siguiendo una proporción numérica, objetiva, que llama *armonía*, y que produce o bien embriaguez dionisiaca, cuando excita el espíritu, o bien

The diagram shows a monochord with a string fixed at both ends. A vertical line represents the string, with a curved hook at the top. To the left of the string, a semi-circular arc is labeled "Proportio quadrupla seu Diapason". To the right, the Greek letter alpha (α) is at the top and omega (ω) at the bottom. A table is positioned between the string and the right side, with rows corresponding to different ratios and elements. The table is as follows:

Proportio sesquitercia	384	ε	Hierarchia 2
Consonancia Diatessar	432	δ	Hierarchia 3
Proportio sesq-Cons. Diapente	486	ε	Caelum Stellata
Proportio Dupla Cons. Diapason	512	ϛ	η
	576	θ	ζ
	648	α	♂
	864	δ	♁
	972	ε	♂
	1024	ι	♁
	1152	α	♁
	1296	α α	♁
	1458	β β	El Ign
	1536	γ γ	♁
	1748	δ δ	Aer
	1944	ε ε	♁
	2044	ι ι	Aqua
	2304	α α	♁
	2592	α α	Terra
	2916	β β	♁

Monocordio de Pitágoras. La relación entre los hallazgos tonales matemáticos (a la izquierda) y los astros y los cuatro elementos (a la derecha) muestra la hibridación de objetivismo e idealismo.

<sup>5</sup> El concepto de *hybris* supone una mezcla insolente, o desmesura, como la acción de Prometeo de robar el fuego a los dioses, que supone un carácter híbrido –actúa como un dios, cuando sólo es un mortal–.

<sup>6</sup> Esta datación es relativa, ya que todos los hallazgos pitagóricos se presentaban como del maestro, resultando imposible deslindar lo que efectivamente era del propio maestro; con lo cual, hablar de Pitágoras es hablar de los pitagóricos, escuela que abarcó varios siglos, y desde luego todo el siglo VI.

serenidad apolínea, cuando temple las cuerdas destempladas de ese espíritu. Eso explica que la música se disfrute sin reparar racionalmente en su estructura, y aun sin tener noción de que tiene medida y número, ya que el número está inscrito en nuestra alma —léase, en nuestra mente—, aunque la mente puede también analizarla numéricamente. Pitágoras y los pitagóricos habían llegado a esto a partir de sus descubrimientos acústicos: a saber, que existía una regularidad matemática en la acústica. Empleando un instrumento de una sola cuerda, el monocordio, Pitágoras descubrió que hay una relación exacta entre la longitud y el tono. Se basó en que, si pulsamos una cuerda tensa, obtenemos una nota pero si la cuerda mide la mitad, o se reduce al pulsarla por la mitad, obtenemos una octava, o sea, exactamente la misma nota ocho tonos más alta; si la longitud es de  $\frac{3}{4}$ , obtenemos la cuarta, y si es  $\frac{2}{3}$ , la quinta. Es posible que en realidad fueran conocimientos procedentes de Mesopotamia. Más tarde, los pitagóricos extrapolaron equivalencias análogas, ya sin base empírica, a la armonía matemática de todo el universo<sup>7</sup>. El mundo también estaría construido matemáticamente, incluyendo las otras artes no musicales, y de ahí surge la justificación teórica de los *cánones*, concepto de enorme importancia en todo



*Himno al sol naciente*, Fyodor Bronnikov (1827-1902). La imagen muestra el lado idealista y místico del pitagorismo, muy alejado del objetivismo. El misticismo de los pitagóricos incluye la creencia en la *metempsicosis* y un panteísmo basado en el número. Esto parte de la extrapolación de los hallazgos científicos a elucubraciones metafísicas numéricas que no tenían base empírica, y que influenciarían a la *masonería* y *teosofía*.

tipo de arte. No obstante, cayendo en un *subjetivismo*, distinguían entre buena música, la que educaba el alma purificándola y mala música, la que la corrompe, por lo que ya en Pitágoras (y antes, por tanto, de Platón) nos encontramos ante la inseparabilidad de *bien* (bondad moral) y *belleza* (bondad estética), y el arranque del *moralismo estético*, y ello *incluso por encima del número* que idolatraban.

Veremos que, en Joyce, el empleo del número para organizar sus obras es muy sistemático; lo emplea para organizar capítulos y relatos y usa números simbólicos al modo de Dante, pero no menos influenciado por su interés en la Teosofía, de corte masónico y pitagórico, que emplea esquemas numérico-místicos extraordinariamente similares a los de Joyce, y especialmente en *Finnegans Wake*, como veremos; posiblemente influenciado por la *teosofía*, Joyce hace referencias a la *metempsicosis*, doctrina pitagórica. En realidad, la estructura de *Ulysses* que pone en relación horas, partes del cuerpo, colores y otros elementos de

<sup>7</sup> Tanto es así, que en los pitagóricos, como en todos los autores de su época, la estética no era una disciplina independiente, puesto que coincidía con la filosofía; ya que, al ser la belleza y el universo armónicos, explicar la belleza era explicar el mundo, y explicar el mundo implicaba explicar la belleza. Por ejemplo, introdujeron la palabra *cosmos*, que significa *armonía* —y de ahí el término “cosmética”— para llamar al mundo.

un modo que parece tan original, o si acaso medieval, procede de forma muy obvia de estructuras hindúes empleadas en las teorías teosóficas, y similares al esquema del grabado anterior que relaciona notas con números, frecuencias de vibración y astros. Esta similitud puede verse fácilmente en la obra de Mme. Blavatsky. El pitagorismo fue un punto de conexión de estas sabidurías orientales y la cultura occidental, pero las sociedades secretas y ocultistas han renovado estas conexiones hasta nuestros días. A través de ellas, que se consideran herederas del pitagorismo y los magos y herejes de la historia, como Simón Magus, Vico o Bruno, los esquemas de armonías cósmicas inspiraron la imaginación de Joyce. También pitagóricamente, en otro sentido, Joyce emplea siempre un ritmo musical bien medido en toda su obra, sea en verso o en prosa. En *Finnegans Wake* y *Ulysses* usa con frecuencia la cadencia de composiciones musicales relacionadas con el tema como patrón para construir una prosa rítmica; y su estilo siempre está pensado para ser *escuchado o declamado* más que leído en silencio.

Después de Pitágoras, Heráclito de Éfeso (535 a.C.-484 a.C.) utiliza metáforas como *guerra o fuego* para definir el mundo como constante dialéctica de contrarios, en que todo fluye y nada permanece; el mismo axioma de Heráclito de que “una armonía invisible es mayor que una visible” lo aplicará Joyce, en la línea de Bruno y Vico. Heráclito afirma: “No comprenden cómo esto, dada su variedad, puede concordar consigo mismo: hay una armonía tensa, como en el arco y la lira” (Kirk y Raven: 273). Ahora bien, puesto que el cosmos entero es orden hecho de opuestos y de variedad, esta dialéctica conforma también el orden estético, prefigurando así una estética de contrastes: “...no habría armonía si no hubiese agudo y grave, ni animales si no hubiera hembra y macho, que están en oposición mutua” (*Ib.*: 216). Pero los contrarios no sólo son necesarios para la armonía; sino que en la coexistencia de aparentes contrarios –en una armonía no obvia– la armonía *es superior* a otra perceptible: “Una armonía invisible es mayor que una visible.” (*Ib.*: 273). Es esta misma concepción la que representa el Templo de Apolo de Delfos, donde la armonía total se compone de la contradicción entre la armonía de Apolo y la inarmonía de Dionisos. Su concepto dinámico del todo como armonía de contrarios tendrá ecos en la *coincidentia oppositorum* de Vico<sup>8</sup>, y, a través de Vico, en el flujo cíclico infinito de la historia y la estética de contrastes según la coincidencia de contrarios de *Finnegans Wake*; todos los elementos son intercambiables, y así por ejemplo la corrupción es nacimiento, concepto que también está en *The Waste Land*. Stephen abunda en paradojas heraclitianas y sofistas; como veremos al hablar de los sofistas, afirmará que el fuego es un bien en el hogar, pero en el infierno un mal. Y, en realidad, toda la obra de Joyce está hecha, a conciencia, como un flujo constante (*todo fluye, nada permanece*): nunca se repite, cada obra es un paso nuevo adelante, y evoluciona siempre hacia la disolución, esa disolución que es generación al mismo tiempo.

---

<sup>8</sup> Y no sólo de Vico: Nietzsche, en su oposición entre lo apolíneo y lo dionisíaco, y otros irracionistas, como Unamuno, e incluso el propio Joyce, son heraclitianos en su defensa de la contradicción y autocontradicción.

Para Sócrates (c. 469-399 B.C.)<sup>9</sup>, el arte, a diferencia de los oficios, imita y reproduce el aspecto exterior de la naturaleza<sup>10</sup>, pero idealizándola<sup>11</sup> y reflejando lo interior a través de ella, mediante las buenas proporciones que se ajusten a su fin y, por tanto, son relativas para cada objeto estético, según su finalidad<sup>12</sup>. Es decir, el rasgo común de la belleza de cosas diversas<sup>13</sup> es que se adaptan cada una a su fin: un escudo es hermoso cuando protege bien y una jabalina es bella cuando sirve para lanzarla con fuerza y rapidez; y por eso puede ser hermoso un cesto para llevar estiércol. Respecto a un mismo fin, una cosa bella es buena y útil a un tiempo, y, si fea, a la par resulta mala e inútil<sup>14</sup>. Sócrates retoma la importancia de las buenas proporciones, o *eurritmia*, que es pitagórica, pero incluso las buenas proporciones están sometidas a esa utilidad o fin, con lo cual los cánones y la *eurritmia* son relativos<sup>15</sup>. De esta manera el objetivismo estético está sometido a un subjetivismo que lo relativiza.



Bernini, Fuente de la Piazza Barberini: armonía entre utilidad y belleza. A diferencia de otras fuentes cuyos motivos nada tienen que ver con el agua, y la función se impone sobre la estética, Bernini, al emplear con la piedra y el agua elementos marinos y un tritón, emula a la naturaleza sin que su *aptum* como fuente se imponga sobre el *pulchrum* de la naturalidad y proporción de la escultura.

Sócrates concluye que existen dos tipos de belleza: lo bello de una cosa por sí misma, por su *forma* exterior, y lo bello como *adecuación* al fin, aunque esta segunda la considera más valiosa.

<sup>9</sup> Como sabemos, Sócrates no escribió nada. Las fuentes principales de sus teorías son los *Απομνημονεύματα Σωκράτους* o *Recuerdos de Sócrates* de Jenofonte, donde aparece su diálogo con el pintor Parrasio, con Aristipo y con el coracero Pistias.

<sup>10</sup> Sócrates distingue las artes plásticas de las técnicas artesanales, e introduce el concepto de arte idealizante como síntesis superior de muchos particulares. La pintura y la escultura son distintas de los otros oficios porque son representativas y repiten lo mismo que ya existe en la naturaleza, mientras el zapatero o el herrero crean objetos que la naturaleza no produce.

<sup>11</sup> Este concepto de mimesis sintética superadora de la Naturaleza será clave en el Renacimiento, como en el encomio de Vasari, en sus *Vite (Vidas)*, a Miguel Ángel, quien triunfa, no solamente sobre aquéllos que casi dominaron la naturaleza, sino sobre los mismos artistas antiguos, notabilísimos, que tan admirablemente, fuera de toda duda, la dominaron; es único, puesto que triunfa sobre aquéllos, sobre éstos y sobre ella: “Costui supera e vince non solamente tutti costoro, che hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi, che sí lodatamente fuor d’ogni dubbio la superarono: et unico giustamente si trionfa di quegli, di questi e di lei”; (Trad: “Éste supera y vence no sólo a todos aquellos que casi han vencido a la naturaleza, sino a aquellos famosísimos antiguos, que tan loadamante, fuera de toda duda, la superaron; y en justicia sólo él vence a estos, a aquellos y a ella”. (Vasari, Giorgio: *Vite*, p.546, 1.5-9, Einaudi, Torino, 1986) (del original, Florencia, 1550)

<sup>12</sup> Introduce así el concepto finalista de lo bello (o *armotton*, traducido por *decorum* o *aptum* en el medievo), el decoro, la idealización y la revelación de lo interior. El decoro relativiza la belleza y los cánones, la idealización corrige el mimetismo ramplón, y la revelación de lo interior —el carácter, el gesto— deja aún más fuera de juego los cánones y medidas como garantía de creación.

<sup>13</sup> En el diálogo con Aristipo, señala que las cosas hermosas son diversas (un escudo bello es distinto a una bella jabalina). (Vid. Jenofonte: *Recuerdos de Sócrates*, 1993: 95)

<sup>14</sup> El escudo es inútil, malo y feo para lanzarse, la jabalina es inútil, mala y fea para defender y el cesto es malo, feo e inútil para ambas cosas, pero bello, bueno y útil para recoger estiércol. Respecto al cesto de estiércol, el retrete de Duchamp, titulado ‘Fuente’, supone un reto frontal al concepto finalista de *aptum* y al de *pulchrum*, puesto que, descontextualizado e inutilizado, y siendo feo, es propuesto como objeto estético en sí. La propuesta es que lo convencionalmente feo e inútil puede ser objeto estético presentándolo de forma nueva.

<sup>15</sup> Así, en el diálogo con Pistias, Sócrates se pregunta: ¿Cómo hacer una coraza bien proporcionada para alguien que no está bien proporcionado? ¿Debe en este caso el armero preocuparse por ajustar la coraza al cuerpo o buscar sólo las buenas proporciones? (Vid. Jenofonte: *Recuerdos de Sócrates*, 1993:103-4)

Siguiendo a Sócrates, romanos y medievales llamarán *pulchrum* a la primera, *aptum* a la segunda<sup>16</sup>. El *aptum* se empleó desde el medievo no como un utilitarismo o función en general, que es lo que dice Sócrates, sino recurrente y obsesivamente como un utilitarismo siempre moral. En reacción a esta convención errónea, Joyce introduce directamente el tema del *pulchrum*, y desdeña el *aptum* moral, cuando Stephen debate su ensayo con el decano, tomando una cita de Santo Tomás: “*Pulcra sunt quae visa placent*’. He seems to regard the beautiful as that which satisfies the esthetic appetite and nothing more –that the mere apprehension of which pleases” (A *Portrait*: 163). Lo bello sería la forma exterior, a la manera medieval, sólo que separado del *aptum*, que Santo Tomás ni siquiera menciona; en efecto, Stephen se defiende así ante el tribunal: “Aquinas is certainly on the side of the capable artist. I hear no mention of instruction or elevation” (Stephen *Hero*: 82). Con lo cual el *aptum* instructivo y el ético son irrelevantes; y convierte a Santo



David de Donatello (1430-40): Aquí, el *pulchrum* o función estética se impone sobre la función representativa del motivo arquetípico (*aptum*). El niño héroe es representado como un efebo ambiguo y dionisiaco.

Tomás en abogado de *la belleza por la belleza*. Dado que el teólogo de las cinco vías difícilmente pudo querer decir eso<sup>17</sup>, Stephen está haciendo lo mismo que los medievales y sus profesores religiosos: emplear una voz autorial reconocida para decir lo que quiere. Pero, a diferencia de todos los demás, se apoya en el argumento de autoridad para afirmar lo contrario a los dogmas e ideas convencionales, ya que es capaz de desplegar su vena sofística jesuítica,

<sup>16</sup> La belleza de la adaptación al fin fue denominada por Sócrates *armotton*, de la misma raíz que *armonía*. Latinos y medievales tradujeron esta palabra como *decorum* o *aptum*, para hacer referencia a la belleza de lo adecuado, mientras que utilizaron el término *pulchrum* para referirse a la belleza de la proporción por su forma.

<sup>17</sup> Obsérvese que Stephen no se apoya en una afirmación de Santo Tomás al respecto de la moral en el arte, sino en un vacío sobre el tema en el texto citado; y que el autor de la *Summa Theologiae*, y de la demostración de las vías de la existencia de Dios, no entendía por “lo que place” algo que no fuera bueno y útil. De hecho, basta leer la quinta vía para encontrar que para el Aquinate todo tiene un fin —por tanto, el arte tiene una utilidad—, dirigido por Dios; según la quinta vía o argumento teleológico: “hay alguien inteligente por el que todas las cosas son dirigidas al fin”; luego, para Santo Tomás, detrás de todo, y eso incluye al artista y su obra, percibimos una finalidad dirigida por Dios. Y según la cuarta vía o de los grados de perfección, las cosas excelentes y de valor —y, por tanto, el arte— son causadas por la máxima perfección, o Dios, con lo cual difícilmente podrán dejar de ser útiles, instructivas y morales. Para las cinco vías, *Vid.*: Tomás de Aquino, Santo: *Suma de Teología*, 1989 (1° ed.1988), BAC, Madrid, Parte I-II, o el original en Thomae Aquinatis, S.: *Summa totius theologiae S. Thomae Aquinatis*.



reorientándola en dirección contraria<sup>18</sup>. Sócrates añade, antes que Aristóteles, que el arte imita la naturaleza para intentar superarla, seleccionando lo hermoso de particulares y sintetizándolo en un modelo ideal –es decir, abstracto–, concepto que llegará a Joyce a través del Estagirita. Leopold Bloom no es sólo el Joyce maduro, sino que combina rasgos de Svevo, del judío Hunter, y de otros –su casa, 7 Eccles Street es la de un amigo de Joyce–. Los personajes de Joyce son una abstracción, como la fecha y las horas de *Ulysses* son abstracciones, fusión de hechos de su dilatada biografía. Además, Sócrates hace hincapié en que se representa "el carácter del alma".

La concepción pitagórica de una belleza que dependía de la medida y el número, difícilmente puede aportar algo por sí sola a esta expresión del “alma oculta”. Un ejemplo claro es lo que ocurría en el Renacimiento, periodo en que se realizaron muchos estudios sobre arquetipos, tanto míticos como bíblicos, y en los que, dado su clasicismo, el canon numérico se consideraba indiscutible y, por ende, se tomaba como punto de partida para la elaboración de cualquier obra.



*David* de Verrocchio (1472-5): la fidelidad austera al motivo de un infante pequeño, entendiendo que el verdadero sentido del arquetipo es la victoria de la delicadeza sutil sobre el gigantismo.



*David* de Miguel Ángel (1501-4): el “carácter del alma” y la fuerza de la determinación interiores están expresados en la forma apolínea, obviando la representación naturalista de un niño, que aquí es un joven robusto, un coloso.

Pues bien, si tomamos, por ejemplo, las representaciones renacentistas de la figura de David, se percibe la búsqueda constante de la expresión del “alma oculta” del arquetipo, la esencia o

<sup>18</sup> Nos referimos al Capítulo I de *Ulysses*, donde Buck Mulligan acusa a Stephen de un radicalismo moral igual al de un jesuita, pero contrario a la moral común: “You wouldn't kneel down to pray for your mother on her deathbed when she asked you. Why? Because you have the cursed jesuit strain in you, only it's injected the wrong way”. (*Ulysses*: 8)

*quidditas* de David, no siendo suficiente la aplicación de los cánones numéricos clásicos, precisamente porque se empleaban y se daban por supuestos en todas las obras renacentistas. Con lo cual, sólo algo más allá del número (la capacidad creativa y expresiva del artista, la originalidad o el *genio*) podía hacer que una obra fuera superior o más bella que otra.

Para Joyce, lo veremos, la *esencia* de las cosas ha de contemplarse en toda su claridad, y sólo esta penetración en la *quidditas* permite diseñar y ejecutar técnicamente una forma que manifieste esa esencia; y no sólo busca que la forma exprese la esencia de una personalidad o de un arquetipo, sino la esencia de cualquier tema que quiera comunicarse: la esencia de una noción, una idea, una situación, un objeto o una acción. En relación con esto, tanto



David de Bernini (1623-4): La acción heroica en dinamismo es la protagonista, obviando la edad y la delicadeza del arquetipo original. Como en Miguel Ángel, el niño héroe aparece representado como joven robusto, pero aquí el énfasis está en la acción, en su esfuerzo por “agigantarse” para realizar una acción que es más grande que él mismo

Flaubert como los modernistas, y especialmente Joyce, tienen un concepto relacionado con este “carácter del alma”: la *mot juste*, que no es la precisión en el uso del léxico según el diccionario, sino la palabra justa *para expresar un tono espiritual adecuado al tema tratado*, y que no es mensurable mediante cánones racionales. Por ejemplo, en *Cyclops*, el motivo de la victoria de Leopold Bloom (una suerte de David), que hace un esfuerzo por “agigantarse” y triunfar sobre el Ciudadano-cíclope (un Goliat), hace que se sienta un gigante interiormente, con lo cual el estilo del texto se agiganta, describiendo al ciudadano mínimo que es Bloom mediante formas hiperbólicas y sagradas de exageración encomiástica.

Los *sofistas*, principalmente Protágoras (Acmé c.441 a.C.) y Gorgias (485-380 a. C.), afirman antes que Sócrates que la belleza es “lo que produce placer por medio del oído y de la vista”, definición que será luego empleada por Platón, que lo pone en boca del sofista Hippias en su *Ἱππίας μείζων*<sup>19</sup>, y continuada por Aristóteles, *aunque sin mencionar su fuente*, y que es la que será heredada por el Aquinate y finalmente por Joyce, bajo la forma “pulchra sunt quae visa placent”. De este modo, encontramos que la idea de la belleza independiente de su funcionalidad, tan moderna, y que parece surgir de Walter Pater y Wilde, *procede de los sofistas*, y fue después mezclada con la funcionalidad moral hasta la Edad Moderna; de tal manera que los estetas finiseculares, y Joyce, tuvieron que volver a deslindar los conceptos de belleza y función, *pulchrum* y *aptum*, descartando el *aptum*. Sin embargo, nótese que mientras los sofistas se refieren a la vista y al oído, Santo Tomás se referirá a la vista nada más, no porque olvide el oído, sino porque la visión de la que habla engloba todos los sentidos: “He uses

<sup>19</sup> *Hippias Major*, o *Hippias mayor*.

the word *visa* –said Stephen– to cover aesthetic apprehensions of all kinds, whether through sight or hearing or through any other avenue of apprehension (...). It means certainly a stasis and not a kinesis” (*A Portrait*: 182)

Para los sofistas, dado que todo es relativo y *el hombre es la medida de todas las cosas*, toda belleza es relativa. Pero señalan que el arte se distingue de la *belleza casual* (sea natural o incluso con la intervención humana), en que es *intencional*. El tema sofista de la intencionalidad del arte también aparece en Joyce. En el diálogo estético incluido en *A Portrait*, Stephen hace una pregunta dirigida (es decir, usando la *mayeréutica socrática*) a su compañero Lynch: “If a man hacking in fury at a block of wood –Stephen continued– make there an image of a cow, is that image a work of art? If not, why not?–” (*Ib.*: 188). También hallamos en Joyce el *relativismo estético* sofista cuando dialoga con el deán jesuita en un tono socrático:

–Aquinas –answered Stephen– says *pulcra<sup>20</sup> sunt quae visa placent*–  
–This fire before us –said the dean– will be pleasing to the eye. Will it therefore be beautiful?–  
–In so far as it is apprehended by the sight, which I suppose means here esthetic intellection, it will be beautiful. But Aquinas also says *Bonum est in quod tendit appetitus*. In so far as it satisfies the animal craving for warmth fire is a good. ***In hell, however, it is an evil.*** – (*Ib.*: 162-3, la negrita es mía).

Así pues, el concepto de *aptum relativo*, socrático y sofista, es el que detectamos en la estética de Stephen. Puesto que nada hay objetivo, las medidas numéricas pitagóricas tampoco lo son<sup>21</sup>, y por tanto, tampoco la música, de manera que no tiene sentido esperar de ellas ni de ésta efectos universales y uniformes. Los otros griegos pensaban que la belleza era una propiedad objetiva *de las cosas*; incluso en Sócrates, su relatividad estética es de carácter objetivo respecto a cada utilidad objetiva. La negación universal del *objetivismo* griego –e incluso, a raíz de esto, de que la comunicación sea posible–, formulada por los sofistas, enfrentándose a toda la estética griega anterior, abre las puertas al relativismo radical. Ésta fue la primera gran antítesis de la historia de la estética, y enlaza hacia atrás con un único precedente, Heráclito (“el camino que sube y baja es el mismo”), y hacia delante con la escolástica jesuítica de Joyce: el fuego en el hogar es bello y bueno, pero feo y malo en el infierno.

Platón (c. 427-347 a.C.) representa el primer aldabonazo del *subjetivismo*. Platón entiende que la Belleza sensorial es un primer escalón para ascender a la belleza invisible intelectual y moral<sup>22</sup>, y por tanto cae en un *utilitarismo moral* para el arte. Sin embargo, el *ἰὼν*<sup>23</sup> de Platón va a influir en toda la estética de la poesía<sup>24</sup> posterior, al introducir por vez primera el concepto de *inspiración*, donde la objetividad técnica ni se menciona porque la forma

---

<sup>20</sup> *Sic*

<sup>21</sup> De hecho, el hallazgo de los números irracionales demostraría una inconsistencia en los planteamientos del pitagorismo.

<sup>22</sup> Aunque se refiere, por antonomasia, al ideal de la época, el cuerpo humano, y en concreto, el de los efebos, acaso porque precisamente no podía sino ser amado platónicamente y no físicamente (belleza y amor platónico). En el cuadro *la Escuela de Platón* de Jean Delville, se nos da una visión homosexualizante de este amor platónico, que se ha sugerido a veces.

<sup>23</sup> *Ion*

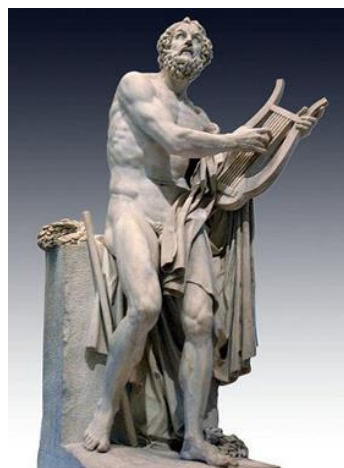
<sup>24</sup> Marcadamente, en *A Defence of Poetry*, de Shelley.

viene regalada por la inspiración. El rapsoda Ion confiesa no entender lo que dice al recitar, y el personaje Sócrates lo extiende al Poeta; puede decirse que no tiene mérito, por no decir que es un idiota o un loco, un fenómeno, un capricho divino<sup>25</sup>:

Sócrates: –...El don que posees de hablar muy bien sobre Homero no es un arte, sino una inspiración: hay una divinidad que te mueve, como la contenida en la piedra que Eurípides llama magneto.

.. y que no sólo atrae anillos de hierro, sino que les da poder de atraer a otros anillos... Pues todos los buenos poetas, épicos o líricos, componen sus hermosos poemas, no por arte, sino porque están inspirados y poseídos... (...) El dios parece haber privado adrede a todos los poetas, profetas y adivinos de toda razón y entendimiento, para adaptarlos mejor a su empleo como sus ministros e intérpretes (...) ¿Qué prefieres tú que se te considere, insincero o inspirado? (Platón: *Íon*, cit. en Valverde, 1987: 30.)

Ésta es la idea que se tenía de Joyce de joven; recordemos el exabrupto de un nacionalista joven estudiante, Seamus Clandillon: “Joyce, that was magnificent, but you’re raving mad” (Sheehy, E.: 154); más aún, Joyce le confiesa a Stanislaus tener el vicio de usar su retórica para contradecir, sólo por disfrutar de su capacidad –sin ninguna fe en tener razón–; y, de hecho, en *Ulysses*, cuando Stephen expone su teoría sobre Hamlet, acaba reconociendo que él mismo no cree en ella. No es una coincidencia: esta postura le llega a Joyce de los simbolistas, esencialmente post-románticos, y, por ende, transmisores de la concepción platónica de la inspiración. Demócrito (c.460 a.C.-c.370 a. C.) había sido el primer filósofo en hablar de *mimesis*, es decir, el arte imita a la naturaleza<sup>26</sup>, pero no en la apariencia externa, sino en su proceder (“*in sua operatione*”). Demócrito es la fuente del concepto del creador enajenado, pues ya había afirmado antes que Platón que no hay buen poeta sin locura (“*sine furore*”<sup>27</sup>). Ahora bien, será Platón quien añadirá que es una enajenación de origen divino, pues para Demócrito, materialista, la inspiración poética se refiere a un estado excepcional de la mente, distinto del normal pero mecánico, como todo lo existente<sup>28</sup>. Este planteamiento está relacionado con la estética joyceana: hallamos descripciones de estados mentales iluminados, en *A Portrait*, similares a los que relata el decadentista post-romántico D’Annunzio. Tanto en *Ἰππίας μείζων*



Roland, Philippe-Laurent: *Homero* (1812), Louvre. Homero aparece retratado como *rapsoda* (músico improvisador), mirando hacia el cielo para que le inspire.

<sup>25</sup> Como veremos al hablar del romanticismo, los románticos toman la idea de Platón pero subvierten la consecuencia: precisamente por estar inspirados, los Poetas legislan el mundo.

<sup>26</sup> Antes de Demócrito, que se sepa, el término *mimesis* estaba únicamente relacionado con la mímica y expresión de sentimientos internos en los cultos dionisíacos.

<sup>27</sup> “Negat enim, sine furore, Democritus, quemquam poetam magnum esse posse; quod idem dicit Plato” (Cicero, *De divinatione*, O.U.P., New York, 2006, Liber I: 37).

<sup>28</sup> El tema de los estados de conciencia alterados en la creación interesó vivamente a Virginia Woolf, como veremos al hablar de su obra; por lo demás, los románticos, decadentistas, surrealistas, y Joyce buscaron recursos para alterar su conciencia, o bien explorar estados oníricos, a fin de crear.

como en *Συμπόσιον*<sup>29</sup>, Platón mantiene la misma idea pitagórica de que la contemplación sensible –y lo estético– sólo es la puerta por la que el alma llega a la contemplación de la verdad invisible (aunque ya no es el número, sino la Idea de Bien Supremo). De ahí que, en *Πολιτεία*<sup>30</sup>, Platón proponga usar las artes como instrumentos para educar, descartando aquellas que produzcan conflicto espiritual<sup>31</sup>; lo mejor, dice, es que se exilie a los poetas, coronándoles de laureles para que no se enojen.

En definitiva, Platón presenta una concepción utilitaria de tipo educativo del Arte. Además, la belleza del Arte es de tercer grado, porque emula a la Naturaleza, la cual es ya de por sí una belleza en segundo grado, emulación de la belleza invisible, la única verdadera y auténtica. En tanto que copia de una copia de lo verdadero, la belleza exterior y el arte han de ser eliminadas como falsificación de la verdad. La estética joyceana es de corte aristotélico, e identifica el arte con una síntesis de realidades *superior a la realidad; pero hay elementos platónicos* (por vía del Decadentismo) en Joyce: su estética es idealista cuando desdeña la apariencia formal convencional, cuando quiere educar a Irlanda y cuando habla de estados inspirados o crea una poética de la *epifanía* que es inspiracionista.

El camino del objetivismo regresa con Aristóteles (348-322 a.C.), que concibe el arte como una síntesis de varias realidades en una abstracción arquetípica. Por tanto, el arte no es una copia de la copia, sino una creación superior y nueva –no preexistente–, destilada a partir de muchas realidades. En *Τοπικά*<sup>32</sup>, Aristóteles incorpora la definición de lo bello como “lo que place por medio de la vista y el oído” (Aristóteles: *Tópica*, VI, 7:146, cit. en Valverde, 1987: 22), afirmación que procede de Demócrito, a través de Platón, y llegará a Joyce a través de Santo Tomás. Pero es sólo Aristóteles, en su *Περὶ ποιητικῆς*<sup>33</sup>, quien menciona las condiciones materiales (ritmo, musicalidad y extensión<sup>34</sup>), el aspecto representativo de la expresión (la *mímesis*<sup>35</sup> de acciones, afectos y caracteres), y la purificación (*catársis*).

Los conceptos fundamentales que aporta el Estagirita son los de imitación (μίμησις o *mímesis*), piedad (πάθος o *pathos*), purificación (κάθαρσις o *catarsis*) y las *tres unidades* de acción, tiempo y lugar. El arte literario nace en la poesía, surgida a su vez del placer humano de imitar desde la infancia, o sea, *la mímesis, unida al ritmo*; es un aullido salvaje, el canto de un remero que no es capaz de distinguir entre él mismo y lo que canta; pero luego se irá refinando: “Siéndonos, pues, natural el imitar, así como la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son parte de los ritmos), desde el principio los mejor dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones”. (Aristóteles,

---

<sup>29</sup> *Symposium*, *El banquete*

<sup>30</sup> *Res publica*, *La república*.

<sup>31</sup> En esto, Platón sigue a Pitágoras y ambos secundan la idea fundamental griega de moderación y límite, la que anuncia el Templo de Apolo en Delfos.

<sup>32</sup> *Τοπικά*, *Tópica*.

<sup>33</sup> *De Poetica*, *Poética*. A pesar de su renombre, la *Poética*, en realidad, era un conjunto de cuadernos que Aristóteles empleaba para dar clases orales, que nunca fue una obra publicada por él para ser leída.

<sup>34</sup> De algún modo, herencia pitagórica.

<sup>35</sup> Sin embargo, relativiza la *mímesis*, al afirmar que, aunque no conozcamos el modelo imitado, podemos sentir placer por la ejecución, el color u otra causa.

*Poética*: 2) Improvisando al principio, los hombres vulgares componían *invectivas*; los nobles, *himnos*. La épica pone una mayor distancia entre lo narrado y el sujeto narrador; pero la forma superior es la que alcanza mayor grado de impersonalidad, la dramática, ya que hace desaparecer al autor subjetivo y alcanza la forma más objetiva posible. Stephen se basa totalmente en él aquí:

These forms are: the lyrical form, the form wherein the artist presents his image in immediate relation to himself; the epical form, the form wherein he presents his image in mediate relation to himself and to others; the dramatic form, the form wherein he presents his image in immediate relation to others.

(Joyce: *A Portrait*: 188)

De las creaciones vulgares (*invectivas*) surge la comedia, caracterizada por el yambo; y de las nobles (*himnos*), la tragedia, en verso heroico. Finalmente, comedia y tragedia cristalizan en una forma fija:

Habiendo nacido al principio como improvisación –tanto ella [la tragedia] como la comedia...– fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo; y, después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza (Aristóteles, *Poética*: 3)

Hemos observado que Joyce, en un principio, hace todo este recorrido, ya que comienza en *Chamber Music* empleando la forma lírica; en *Dubliners*, *Stephen Hero* y *A Portrait*, usa la narrativa (la épica moderna), hasta culminar con el drama en *Exiles*. Pero, finalmente, descubre una posibilidad no contemplada en Aristóteles y la aplica: volver impersonal, objetiva y dramática la narrativa, mediante la voz de los personajes y la desaparición del narrador, fusionando épica y drama, con *Ulysses*. Pero no olvidará su origen musical; la obra será también lírica, fundiendo así los tres estadios y los tres géneros.

La teoría aristotélica de que los mejor dotados fueron haciendo progresos lentamente y que la poesía se formó a partir de sus improvisaciones<sup>36</sup> no contradice el don divino platónico (pues habla de elegidos divinos, “los mejor dotados”, y de ausencia de planificación, “improvisaciones”). Deja así un espacio a la estética subjetivista, pero añade la técnica, objetivable, nacida de un oficio que va mejorando por ensayo y error durante generaciones, hasta llegar a unas pautas y un legado sobre las formas canónicas de operar. La *tragedia* es la “imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante temor y compasión lleva a cabo la purgación de tales afecciones”. (*Ibidem*) El *pathos* o *piedad* se produce cuando un evento terrible, el lance patético, cambia el destino; así es como Edipo, al *ver* la verdad, se arranca precisamente los ojos, en plena *ἀναγνώρισις* (*anagnórisis* o descubrimiento final). El *pathos* o *piedad* provoca la *catarsis* o purificación, mediante una sublimación de los propios sufrimientos en esa *piedad* por el dolor

---

<sup>36</sup> “y mediante una serie de mejoramientos graduales en su mayor parte sobre sus primeros esfuerzos, crearon la poesía a partir de sus improvisaciones”, Aristóteles: *Poética*, C.IV, p.7.

ajeno; y la potencia catártica o purificadora sobre las pasiones del espectador es lo que determina la mayor o menor altura de una tragedia.

Joyce empleó el *pathos* con gran intensidad, primero, en *Exiles*; pero después, de forma innovadora, aplicó el *pathos* a la narrativa de forma distante, para revelar *la tragedia cotidiana* en *Ulysses*; sustituyó las grandes escenas de *catarsis* por un insidioso engranaje de obsesiones recurrentes. Así, por ejemplo, Richard Ellmann se pregunta, ante la insistencia de otros críticos en la frialdad de Joyce, por qué no ven el terrible *pathos* que envuelve a los personajes de *Dubliners* (Vid. Ellmann: 210); al igual que no ven el *pathos* de Bloom ante la muerte de Rudy y el consiguiente fin de su vida sexual –o el *pathos* de Stephen que sufre su orfandad virtual–. Dice Garry Leonard: “he crafted a style of story telling that allowed the apparently trivial world of everyday living to become the stuff of comedy, pathos, and tragedy in a way every bit as resonant as the works of Shakespeare”. (Attridge: 100) Aristóteles afirma que los personajes existen por sus palabras y hechos, no por su caracterización –y no hay nada más modernista que esto–. Si bien el arte es *mímesis*, aun cuando el receptor no conozca el motivo imitado puede sentir placer a causa de la calidad de su ejecución; por tanto, la *mímesis* es un artificio que va más allá del motivo imitado, pues constituye su *estilización formal*. El *texturismo* verbal y musical de Joyce representan la realización de esta estilización con valor estético independiente de la *mímesis* lograda.

Aristóteles introduce, además, la doctrina de *las unidades de acción, espacio y tiempo*, al definir el argumento como la imitación de *una acción única* en un espacio y tiempo únicos, de suerte que permita al receptor recordarla en su conjunto, incluyendo sólo las acciones indispensables; debe ser verosímil, es decir, poseer una lógica causa-efecto en el ordenamiento cronológico de los acontecimientos y durar lo mismo que la representación, si bien podía abarcar *un máximo de doce horas*; aquí resulta obvio el aristotelismo de *Ulysses*, que aplica principios de la tragedia a la novela, fundiendo ambas. La obra está totalmente centrada en una sola jornada, una sola acción, el encuentro entre Bloom y Stephen, y un solo lugar, Dublín. Todo lo demás en *Ulysses* se mueve en torno a este núcleo.

La *Poética* de Aristóteles permaneció ignorada –deformada, más bien– durante todo el medievo, con excepciones como la de Tomás de Aquino, siendo verdaderamente redescubierta en el Renacimiento; la interpretación de la *Poética* que había imperado hasta el Renacimiento fue la de Horacio, que habiendo leído de forma indirecta al Estagirita, (c. 65 a. C.) escribió su *Epistula ad Pisones*, conocida como *Ars poetica*. Para Horacio, el creador debe tener buen



*Edipo Rey* de Sófocles en la dirección de Fernando Urdiales. Si habitualmente la tragedia se produce por un acto de insolencia contra los dioses (*hybris*), no es raro que se haya producido por una equivocación (*hamartía*), lo cual no impide que se cumpla el castigo, pero sí potencia la empatía con el receptor y la *catarsis*, como en el caso de Edipo.

juicio y unas normas –pues no se trata de un loco, como insinuó Demócrito, razón, dice, por la cual muchos poetas empiezan a vestir con desaliño y no van al barbero–. Por tanto, Horacio es un objetivista como Aristóteles y se desliga del subjetivismo y la inspiración de corte platónico.



*Scuola di Atene* está presidida por Platón y Aristóteles. El gesto de Platón señala hacia el mundo de las ideas; el de Aristóteles hacia la realidad, reconduciendo al objetivismo.

Clave del cuadro inferior: 6-Pitágoras; 12-Sócrates; 13-Heráclito (como Miguel Ángel); 14-Platón (como Leonardo); 15-Aristóteles; 17-Plotino



Sanzio, Raffaello: *Scuola di Atene* (1509-11)  
(*La escuela de Atenas*). Fresco.

A partir del Renacimiento se redescubre la *Poética* de Aristóteles, que dominará hasta el siglo XVIII mientras Horacio va decayendo, hasta que Kant, al postular el *desinterés del receptor* tanto como el del *autor*, hace que la *catarsis* quede progresivamente en entredicho en

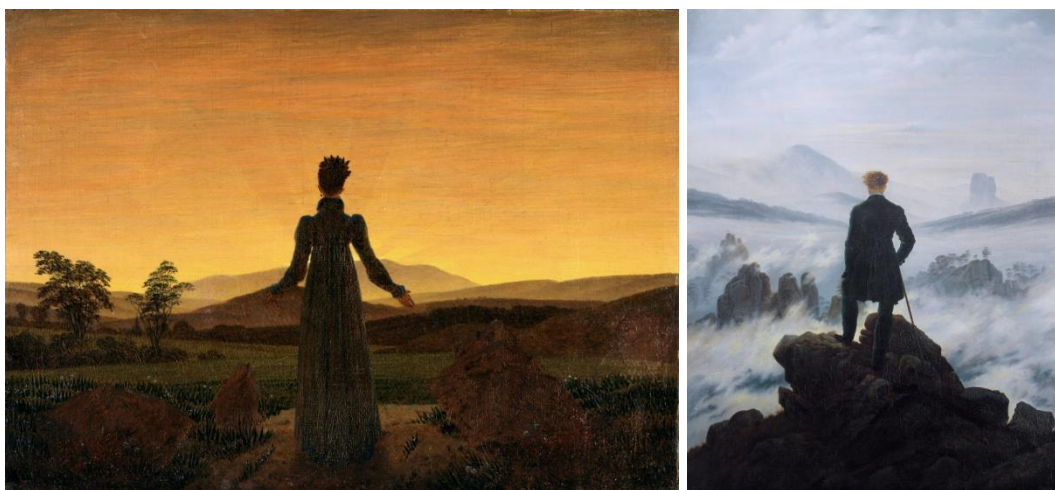


el campo artístico. Joyce va a jugar a la vez al desinterés frío y a la *catarsis*, haciendo que la estilización y la espiritualidad se potencien.

El tratado más notorio de la cultura latina sobre la naturaleza de lo bello es seguramente *De lo sublime*<sup>37</sup>, de Longino<sup>38</sup> (c.s.I-III). Apartándose de la subordinación a lo educativo, que atribuyen Platón y Horacio a las artes, o del fin terapéutico, catárquico, que la teoría del *pathos* aristotélico le da a la tragedia, para Longino lo estético es la razón misma que justifica y da sentido a nuestra misma existencia. Ahora bien, lo único estético sería la expresión de lo extraordinario, lo magnífico, *lo sublime, único motivo por el que existimos*:

...la naturaleza no ha elegido al hombre para un género de vida bajo e innoble, sino que introduciéndonos en la vida y en el universo entero como en un gran festival, para que seamos espectadores de todas sus pruebas y ardientes competidores, hizo nacer en nuestras almas desde un principio un amor invencible por lo que es siempre grande y, en relación con nosotros, sobrenatural. Por esto, para el ímpetu de la contemplación y del pensamiento humano no es suficiente el universo entero, sino que con harta frecuencia nuestros pensamientos abandonan las fronteras del mundo que los rodea y, si uno pudiera mirar en derredor la vida y ver cuán gran participación tiene en todo lo extraordinario, lo grande y lo bello, sabría, en seguida, para qué hemos nacido.

(Longino, *Sobre lo sublime*: XXXV, 2-3)



En la definición de Longino está ya el germen de la dicotomía de *lo sublime* en el Romanticismo y en la *Epifanía joyceana*: lo extraordinario puede ser bello o inquietante. Caspar David Friedrich ilustra esas dos caras de lo sublime. A la izquierda.: *Mujer al sol de la mañana*; a la derecha: *El caminante sobre el mar*.

*Lo sublime* se refiere a una grandeza en la expresión del lenguaje, marcadamente en la oratoria (“Lo sublime es como una elevación y una excelencia en el lenguaje...” (*Ib.*: I, 4), que se caracteriza por su oportunidad en la elocución (“Lo sublime, usado en el momento oportuno, pulveriza como el rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad los poderes del orador” (*Ib.*: I, 4), y que alcanza de este modo la virtud de volverse memorable

<sup>37</sup> La autoría es dudosa. Ello no impidió su influencia, especialmente en el Barroco y alcanza su punto más alto de estimación en Inglaterra en el XVIII, compitiendo como alternativa con la estética oficial horaciana. A *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* de Edmund Burke representó el desarrollo más importante del texto griego, hasta que Kant, Schiller, y Hegel *sitúan* lo sublime en el centro de la teoría estética del Romanticismo.

<sup>38</sup> Firmado como Longino o Dionisio, se le llama a veces pseudo-Longino o pseudo-Dionisio, o pseudo-Dionisio Aeropagita. Longino (probablemente Dionisio Longino), debió ser un retórico, profesor de retórica o crítico literario de tendencia neoplatónica que pudo vivir entre el siglo III a.C. y el siglo I a.C.

(“En realidad es grande sólo aquello que proporciona material para nuevas reflexiones y hace difícil, más aún imposible, toda oposición y su recuerdo es duradero e indeleble” (*Ib.*:VII,5).Y no se forma a partir de la técnica y medida objetivistas, sino del don inspirado por el momento, subjetivista, que señalaban Demócrito y Platón: “Nada hay tan sublime como una pasión noble, en el momento oportuno, que respira entusiasmo como consecuencia de una locura y una inspiración especiales y que convierte a las palabras en algo divino (*Ib.*: VIII, 4). El concepto de *lo sublime* es una radicalización o estilización de la idea de *pathos* aristotélica, pero mientras en el Estagirita esto es un momento de restauración del equilibrio, en Longino es *lo único que da sentido a la existencia*. No es sorprendente que los románticos, los autores del *gothick* y los estetas decadentes se sumaran al concepto longiniano de lo sublime, pues exploraban los límites de las sensaciones y tomaron la estética como sustituto de la vida; y en esta línea entra el concepto inspiracionista de la *epifanía* joyceana y de los momentos de arrebató que describiremos.

Entrado ya el siglo III, Plotino (c.204-270), contemporáneo y codiscípulo de Longino, crea un neoplatonismo, al que añade la teoría del *emanantismo*, doctrina según la cual todo, incluso el alma de cada ser humano proviene por emanación del Uno primordial, emanación que *resplandece* desde todo ser. En Platón y Plotino, el moralismo es tan fuerte que al hablar de belleza se habla de belleza ética, ya que en sus sistemas no tiene sentido que pudieran estar separadas:

Porque, al ver las bellezas corpóreas, en modo alguno hay que correr tras ellas, sino, sabiendo que son imágenes y rastros y sombras, huir hacia aquella de la que éstas son imágenes. Porque si alguien corriera en pos de ellas queriendo atraparlas como cosa real, le pasará como al que quiso atrapar una imagen bella que bogaba sobre el agua, como con misterioso sentido, a mi entender, relata cierto mito: que se hundió en lo profundo de la corriente y desapareció.

(Plotino, *Enéada I*, cap. 16:90)

Conocer la verdadera belleza incorpórea, intelectual, exige huir de perecer anegados como Narciso, y huyendo de engañosas apariencias, deberemos emprender un viaje de regreso como Ulises:

—Zarparemos como cuenta el poeta (...) que lo hizo Ulises abandonando a la maga Circe o a Calipso, disgustado de haberse quedado pese a los placeres de que disfrutaba a través de la vista y a la gran belleza sensible con que se unía. Pues bien, la patria nuestra es aquella de la que partimos, y nuestro Padre está allá.

(*Ibidem*, cap.16:91)

Este viaje de regreso, mero trasunto del ascenso de la caverna hasta la Idea de Bien Supremo, supone un pulir los propios defectos; en cuanto a las bellezas sensibles, como el Arte, sólo son un escalón para este viaje. Extraño como parece a Joyce, el planteamiento neoplatónico y platónico algo tienen que ver con el desprecio de la forma atractiva a simple vista y con la profundización intelectual, desde las primeras epifanías hasta *Ulysses* y *Finnegan's Wake*, que resultan, en apariencia, formas antiestéticas; porque, en su concepto inicial, en la *epifanía* el

resplandor de una verdad oculta y superior *emana* del objeto. El paralelismo entre la revelación y la Odisea está ya en Plotino, que la asimila al *topos* del peregrinaje del *homo viator* cristiano.

El medievo tiene si cabe mayor influencia en la estética joyceana que los clásicos grecolatinos. Las observaciones más interesantes de San Agustín (354-430) las encontramos en su primera etapa, menos moralista. En la estética de Agustín de Hipona, el que una cosa provoque en nosotros experiencias estéticas o no, depende *tanto de la cosa como de nosotros mismos* en tanto que espectadores. El objeto estético, lo bello, posee un ritmo, pero también debe haberlo en el receptor que lo percibe<sup>39</sup>. El ritmo ya no es sólo matemático y formativo. San Agustín insistió en el punto de vista psicológico de la *recepción* –ya apuntado por los sofistas y Sócrates– y redefinió el número pitagórico desde un elitismo estético: no todos disfrutaban de las mismas cosas, algunos tienen ritmo, o número, y disfrutaban de él; el resto no. Además, replantea el problema platónico<sup>40</sup> de la falsedad en el arte; las obras artísticas son, en parte, falsas, pero la falsedad es indispensable ya que sin ella no serían auténticas obras de arte:

Porque una cosa es querer ser falso, y otra ser incapaz de ser verdadero... Pues un hombre pintado no puede ser real, aunque pretenda asumir la apariencia de un hombre... (...) Todas estas cosas son sólo parcialmente ciertas, en la medida en que son parcialmente falsas, y sólo pueden alcanzar su autenticidad siendo falsas en lo demás... Pues ¿sobre qué base podría ser el Roscius que he mencionado un auténtico actor trágico si él no quisiera ser un Héctor falso... y cómo podría ser el cuadro de un caballo un cuadro verdadero si el caballo que hay en él no fuera un caballo falso?

(Agustín de Hipona, San, *Soliloquios*: Libro II, Capítulo 10.18).

Al admitir el artificio del arte, reconoce su autonomía y su especificidad, anticipando la *suspensión de la incredulidad*<sup>41</sup>; y la idea postmoderna de *exhibición del marco artístico*, opuesta a la presunción de lo real decimonónica –*ocultación del marco*– está ya aquí. Pero cuando su visión se fue convirtiendo en una experiencia más religiosa, condenó la falsedad de la poesía, del teatro y de la cultura de la antigüedad. Dios es “la belleza misma”, algo asensible, que no puede ser representado. Por esto no era partidario de las imágenes religiosas, y es de los primeros *iconoclastas*.

Por otra parte, para Agustín, si todo está hecho por Dios, y además conforme a su imagen, el mundo sólo puede ser bello, *La fealdad no existe, sólo existe la ausencia de belleza* y eso significa tan sólo falta de orden, de unidad de forma y de armonía. Juzgaba impropio gozar las obras de arte por su valor intrínseco: como en Platón y Plotino, el sol era admirable no por su

---

<sup>39</sup> Recordemos que ésta era la explicación pitagórica: el ritmo nos hace experimentar la belleza porque ya está en nuestra alma, sólo que San Agustín lo modifica radicalmente al considerar que algunos tienen ese ritmo o número en su interior y otros no, con lo cual lejos de ser objetiva, la explicación numérica, según él, es subjetiva, relativa y elitista.

<sup>40</sup> Recordemos que en Platón el arte es la copia de una sombra, la falsificación de una falsificación, lejana de la verdad y falso en dos grados.

<sup>41</sup> El concepto de suspensión de la incredulidad lo introdujo Coleridge en *Biographia Literaria* (la negrita es mía): “(...) my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that **willing suspension of disbelief** for the moment, which constitutes **poetic faith**”. ( Coleridge, S.T., *Biographia Literaria*, en *English Critical Texts*: 191) El concepto está en relación con los de fe poética, el pacto ficcional y la teoría de los mundos posibles, según la cual la ficción se acepta como real a pesar de su evidente irrealdad, siempre y cuando esa falsedad mantenga una congruencia interna.

luz sino porque era símbolo de la luz divina. Nos encontramos en el apogeo del moralismo sobre la estética: todo se refiere a Dios y Dios es lo único que cuenta en el mundo, incluida la belleza. Los cimientos más radicales del *rigorismo* y sus secuelas hasta hoy día –secuelas que los *estetas* y Joyce demolerían– quedaban así sólidamente armados. La negación del valor intrínseco de la obra es exactamente lo contrario a la autonomía radical



Al igual que en las vidrieras y rosetones góticos, en los salterios y evangelios medievales la luz emana radiante del objeto estético, iconizando así la dimanación de la verdad sagrada desde sus palabras. Especialmente celta, la técnica del *Book of Kells*, que pinta al escribir, inspirará la textura de *Finnegans Wake*.

del arte que defiende Joyce; y, no obstante, el concepto de Joyce de que incluso "the most commonplace, the deadest among the living, may play a part in a great drama" (*Critical Writings: 45*) parece un desarrollo moderno de esa fe agustiniana en una belleza universal, de que *lo feo es necesariamente bello*. Lo cotidiano de la vida en *Ulysses*, y especialmente los más feos aspectos del mundo, emanan destellos de una verdad superior: es el concepto de *epifanía*.

El Pseudo-Dionisio<sup>42</sup>, hacia el siglo V, tomó de Plotino el concepto de *emanación*, de corte platónico, y lo transmitió a la estética cristiana. Unió la idea de la belleza en tanto que luz (*claritas*) con la definición tradicional de la belleza en tanto que armonía (*consonantia*). De esta manera, la belleza quedó definida como *consonantia et claritas*, es decir, como armonía y luz, o como proporción y claridad.

El concepto de *consonantia et claritas* del Pseudo-Dionisio lo recogerá Tomás de Aquino, añadiendo la *integritas*, y es así como aparece comentado en *A Portrait*. Joyce traduce muy adecuadamente la *claritas* de Santo Tomás de Aquino por *radiance*, que es muy similar a emanación, o irradiación, es decir, la redirige hacia la idea emanatista del Pseudo-Dionisio, pero a Stephen no le satisface la explicación platónica ni la emanatista, y piensa que Santo Tomás no podía querer decir eso, o que, al menos, la *claritas* tiene que tener otra explicación:

The connotation of the word –Stephen said– is rather vague (...). It would lead you to believe that he had in mind symbolism or idealism, the supreme quality of beauty being a light from some other world, the idea of which the matter was but the shadow, the reality of which it was but the symbol. (*A Portrait: 187*)

Efectivamente, así es como se ha entendido, reduccionísticamente, el concepto emanatista, en sentido meramente platónico. Sin embargo, Stephen agrega que esto es mera "literature", y lo

<sup>42</sup> Al hablar del Pseudo-Dionisio Areopagita nos referimos a una serie de volúmenes neoplatónicos cristianos transmitidos bajo el nombre de Dionisio Areopagita como de valor apostólico, pues Dionisio fue discípulo de San Pablo en el siglo I. En realidad son sirios y datan del final de siglo V o principios del VI. El Pseudo-Dionisio era un neoplatónico que había adoptado la religión cristiana y que fundió la doctrina neoplatónica y la cristiana.

reinterpreta de otra manera; para él es *el momento en que la mente aprehende claramente el objeto estético*. Es decir, la *claritas* es precisamente el núcleo de las primeras estéticas de Joyce; es el instante de la *epifanía*, una *stasis* catárquica y fisiológica, a la vez espiritual y física, que enhechiza el corazón —y ralentiza el ritmo cardíaco—; frente al receptor medieval que, pleno de arrobo, recibe la iluminación del objeto, Joyce está convencido de que, sí, el fenómeno iluminante parece emanar del objeto estético, pero el *receptor*, cuyo epítome es el artista que aprecia la esencia o *quidditas* de un objeto dado, es tan importante, si no más, que el objeto:

But that is literary talk. (...) The radiance of which he speaks is the scholastic *quidditas*, the whatness of a thing. This supreme quality is felt by the artist when the esthetic image is first conceived in his imagination. The mind in that mysterious instant Shelley likened beautifully to a fading coal. The instant wherein that supreme quality of beauty, the clear radiance of the esthetic image, is apprehended luminously by the mind which has been arrested by its wholeness and fascinated by its harmony is the luminous silent stasis of esthetic pleasure, a spiritual state very like to that cardiac condition which the Italian physiologist Luigi Galvani, using a phrase almost as beautiful as Shelley's, called the enchantment of the heart.  
(*Ib.*:187-88)

Pero no todos en la Edad Media compartieron el miedo agustiniano a la belleza. Hay dos posturas contrapuestas hacia la estética cuyos exponentes son Bernardo de Claraval (1090-1153), con el *rigorismo*, y el abate Suger de Saint-Denis (1081-1151). San Bernardo, en la línea rigorista del último San Agustín, condena todo aquello que deleita. La postura contraria la representa Suger, quien justifica que la casa de Dios debe ser un receptáculo de belleza y, poseído de esa belleza le parece verse en una región “*quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puritate*” (que no está ni completamente en el fango terrestre, ni totalmente en la pureza del cielo) (Suger: 62).



Catedral de Saint-Denis: El templo como receptáculo de belleza. La gran obra del abate Suger, inicio del gótico

El Sínodo de Arras de 1025 se decanta por el planteamiento de Suger. Los simples, concluye, no pueden entender las Escrituras, y deben ser enseñados mediante imágenes: “*pictura est laicorum litteratura*” (Honorio de Autun, *Gemma animae. Patrologiae cursus completus: 122*; también, citado en Eco, *Arte y belleza en la estética medieval: 28*).

Tomás de Aquino (1224-1274) elabora otra variante del objetivismo: lo bello, *aun siendo una propiedad trascendental del ser, se manifiesta en una relación en la que el receptor enfoca el objeto*. En esta línea entran de lleno las primeras tres estéticas de Joyce, retratadas, ya con distancia, en *A Portrait*, cuando Stephen cita su célebre frase “*pulchra sunt quae visa placent*”. (*A Portrait: 162*) (En realidad parafrasea la cita original que es “*pulchra enim dicuntur*

quae visa placent”). El aristotélico-tomismo en Joyce, dado que se extiende por toda su obra, será tratado de forma muy extensa a lo largo de este estudio.

Dante Alighieri (1265-1321) es una influencia clave en Joyce, y también en todo el Modernismo. Su concepto de una obra total, lírica pero épica y dramática, que resuma la historia de la humanidad y al mismo tiempo sea el juicio final, incluyendo a sus contemporáneos y su ciudad; su descenso al Infierno y su conversación con los muertos, de origen odiseico y virgiliano, son elementos que están en *Ulysses*; pero sobre todo la lectura múltiple (literal, simbólica, alegórica y anagógica) de cada frase, de cada escena, anticipa los múltiples planos de lectura joyceanos. En cuanto a la estructura dantesca de la *Commedia*, basada en los múltiplos de tres, el cono y el círculo, encontramos que Joyce empleó estructuras numéricas o geométricas similares, como veremos, desde *Dubliners* hasta *Finnegans Wake*. Incluso la convicción de Dante de estar escribiendo un texto inspirado por la divinidad, no menos que la *Biblia*, está cerca de las afirmaciones más místicas de Joyce, sobre todo en su juventud, en que se consideraba el siguiente profeta después de Ibsen –si bien de modo metafórico, no con menos convencimiento que el Alighieri–.

Nicolás de Cusa (1401-1464) es el precedente del concepto de infinitos mundos de Bruno; Cusa es citado con frecuencia en los escritos críticos de Joyce; teoriza que cada ser es único y distinto precisamente porque cada ente incluye una contracción particular del universo entero; es la teoría de la *complicatio*. A Joyce le impacta este concepto de la multiperspectiva de cada ser y de lo real, que confirmará leyendo a Bruno y Vico, y que será crucial a partir de *Ulysses*; veremos las complejidades infinitas de cada personaje –incluso de cada nombre– que estallarán en *Finnegans Wake* en un *chaosmos*. El universo, al ser imagen de Dios, es infinito y por tanto no tiene centro, de lo que se sigue que la Tierra no es el centro del Universo y, además, al no haber un punto central de referencia, todo es *espacialmente* relativo; ahora bien, se puede extrapolar esta relatividad a todas las cosas, ya que todo es a imagen de Dios.

Con el Renacimiento, el antropocentrismo supera el teocentrismo medieval; pero esto es sólo cierto en términos relativos. Sus más altas realizaciones, El David, El Moisés o la Sixtina, aunque tienen rasgos antropocéntricos, no dejan de ser obras católicas por antonomasia. Nunca fue el artista más dependiente de cánones estéticos (precisamente por esa idealización de lo grecolatino) ni más cautivo de las pautas morales. No es de extrañar que la reflexión crítica más célebre sobre estética en el Renacimiento inglés sea la del poeta isabelino<sup>43</sup> Sir Philip Sidney<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> El Renacimiento abarca desde 1400 a 1600 en Italia, pero es más tardío en el resto de Europa (1500-1600). La literatura isabelina se data entre 1578 y 1660, por lo que tiene rasgos renacentistas tardíos y barrocos. Así, junto al renacentismo de Shakespeare y Marlowe, en la época isabelina surge John Lily y su *eufuismo*, defensa del *wit*, o ingenio, que es un culteranismo –es decir, barroco–; además, las últimas obras pesimistas de Shakespeare tienen ya tono barroco.

<sup>44</sup> Datada antes de 1583, la *Defence* es una contundente réplica a *The School of Abuse* (1579), escrita por Stephen Grosson y que atacaba al propio Sidney, y en general, a la literatura imaginativa. Los puritanos, como San Agustín, no querían saber nada de curiosidad y distracciones. En su mentalidad, sólo la vida ética centrada en Dios tenía sentido y todo lo demás se les antojaba como abuso y peligro, es decir, tentaciones.

(1554-1586) quien, siguiendo la estela aristotélica, eleva al Poeta (Creador Literario<sup>45</sup>) por encima del Filósofo y el Historiador, pues el escritor fusiona la noción universal con el ejemplo particular en una imagen indisoluble. Ninguna definición del remordimiento, dice Sidney, iguala a Edipo arrancándose los ojos. En cuanto a la acusación platónica de falsedad, el Poeta no puede mentir, porque nunca afirmó relatar la verdad, como ya advirtiera San Agustín:

Now for the poet, he nothing affirmeth, and therefore never lieth. (...); so as the other artists, and especially the historian, affirming many things, can, in the cloudy knowledge of mankind, hardly escape from many lies.

(Sidney, Sir Philip, *An Apology for Poetry*, en *English Critical Texts*: 31)

Detectamos aquí una contradicción. Por un lado, Sidney dice que el poeta no puede mentir porque no pretende contar la verdad, y por otro que sólo el poeta representa una verdad de índole superior sintética, arquetípica, con lo cual sí que está representando la verdad (de hecho, una verdad superior); y, por tanto, *sí podría mentir*. Es cierto que, al no referir la verdad literal, en ella no puede mentir, *pero sí en los modelos ideales que representa*. Es, de hecho, lo que indigna a Joyce, a quien repugnan las obras “about pure men and pure women (...): blatant lying in the face of truth” (*Selected Letters*: 129), refiriéndose al *Irish Literary Movement*. El personaje joyceano será una síntesis, pero no idealizada; en Joyce, Aristóteles está pasado por Ibsen. Al igual que San Agustín, Sidney se está adelantando al concepto de *suspensión de la incredulidad*, el *pacto ficcional* por el que el arte es autónomo, y su verdad de coherencia interna y no referencial. Considera que el poeta, aunque ha de tener genio innato, requiere ser preparado, como la tierra fértil, y debe tener un ‘Daedalus’ para guiarlo. Dédalo tenía tres alas *para volar en el aire de la admiración*, esto es, arte, imitación y ejercicio<sup>46</sup> (lo señalo en malva):

Yet confess I always that, as the fertilest ground must be manured, *so must the highest-flying wit have a Dædalus to guide him. That Dædalus, they say, both in this and in other, hath three wings to bear itself up into the air of due commendation: that is, art, imitation, and exercise.* But these neither artificial rules nor imitative patterns, we much cumber ourselves withal. (Sidney, Sir Philip, *An Apology for Poetry*, en *English Critical Texts*: 39, l. 1409-1415).

---

<sup>45</sup> Obsérvese que *poiesis* es un término griego que significa ‘creación’ o ‘producción’, derivado de *ποιέω*, ‘hacer’ o ‘crear’. Por tanto cuando en los escritos estéticos se emplean los términos “Poesía” y “Poeta”, suelen englobar, por antonomasia, a los conceptos Creación y Creador Literario, especialmente hasta casi el siglo XX (y de ahí que Shakespeare o Stephen Dedalus sean llamados “Bard”). Platón define en *El banquete* el término *poiesis* como «la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser». Se entiende por *poiesis* todo proceso creativo. Es una forma de conocimiento y también una forma lúdica: la expresión no excluye el juego. De esta palabra deriva el término «poesía». Heidegger se refiere a ella como iluminación, el florecer de la flor, el salir de una mariposa de su capullo, la caída de una cascada cuando la nieve comienza a derretirse. Mediante tales analogías Heidegger subraya el momento de éxtasis producido cuando algo se aleja de su posición como una cosa para convertirse en otra. En la filosofía moderna, a partir de esta concepción, en el campo de las artes, *poiesis* refiere a la fascinación provocada en el momento en que, mediante múltiples fenómenos asociativos aportados por la percepción, los distintos elementos de un conjunto se interrelacionan e integran para generar una entidad nueva, denominada estética. Pero en todas las estéticas, desde los griegos, Poesía ya era Arte, por etimología y/o antonomasia.

<sup>46</sup> En la época romana, Edad Media y Renacimiento se seguían estos tres pilares educativos para la escritura: *ars*, *imitatio* y *exercitatio*, para la imitación de los antiguos. El *ars* o teoría era el conocimiento de las reglas compositivas. La *exercitatio* era el *usus*, el adquirir práctica mediante el ejercicio constante. La *imitatio* era la arena en la que se imitaba no sólo el estilo, sino el estilo y la composición simultáneamente; se podía imitar el tema de un autor cambiando el estilo (incluyendo la forma de argumentar, la organización y los recursos estilísticos) o el estilo cambiando el tema. Un ejercicio de *imitatio* es la parodia: imitación del estilo en que el argumento se tuerce en sentido contrario al original. La imitación abrazaba no sólo la esfera lingüístico-estilística (*elocutio*) sino también la composición (*dispositio*) y la invención del objeto ficcional (*inventio*).

No sería aventurado afirmar que Joyce sacó de aquí su tríada de “silence, exile, and cunning” (*A Portrait*: 218), como las tres armas de Stephen. Asimismo, el nombre *Daedalus*<sup>47</sup> encuentra aquí toda su explicación. John Joyce (el verdadero *Dedalus*, pues Stephen es Ícaro, y sólo es *Dedalus* por repetir su apellido) fue quien le impulsó a viajar al continente, quien le brindó las posibilidades de volar, le mostró esas tres alas a su hijo para huir del laberinto de su isla. Al criticar la falta de preparación de los autores de su época, Sidney marca la diferencia entre *el relatar*: “As for example I may speak, though I am here, of Peru, and in speech digress from that to the description of Calicut; but in action I cannot represent it without Pacolet’s horse” (*Ib.*: 41, 1.1492-1495) y *el representar*: “Eunuchus in Terence (...) containeth matter of two days, (... ...) and so was it to be played in two days, and so fitted to the time it set forth” (*Ib.*: 41, 1.1480-1483). Como renacentista, vuelve a lo clásico, y a las tres unidades de tiempo, espacio y acción aristotélicas, innecesarias en el relato, pero necesarias en la representación. Cuando Joyce aplica a *Ulysses* estas unidades de forma rigurosa será *precisamente porque quiere fundir drama y narrativa*, realizando así una ruptura radicalmente clasicista; no olvidemos que el *High Modernism* (o primer Modernismo) tiene rasgos neoclasicistas.

Durante su estancia en Inglaterra, Giordano Bruno (1548-1600) entabló una intensa amistad literaria y personal con Sir Philip Sidney, formando parte de su círculo y dedicándole dos obras. Bruno, a quien Joyce cita en “The Day of the Rabblement”, llamándolo, a la italiana, “El Nolano” (“The Nolan”<sup>48</sup>), sostenía que espacio y tiempo eran ambos infinitos<sup>49</sup>. Bruno va más allá que Copérnico, al superar el *heliocentrismo*, postulando que el mismo sol tampoco es más que una estrella entre incontables estrellas. Joyce lo cita por aborrecer el gregarismo; de hecho, su fuerte personalidad le condenó a la hoguera. Su cosmología está marcada por la infinitud, homogeneidad e *isotropía*, con sistemas planetarios con vida distribuidos uniformemente a lo largo de todo el universo; mientras en la teoría de la inmovilidad parmenídea el todo era limitado y perfecto, como una esfera, aquí es también inmóvil pero precisamente porque es infinito. Stephen defenderá a Bruno: “He said Bruno was a terrible heretic. I said he was terribly burned.” (*A Portrait*: 220; en diálogo, *Stephen Hero*: 151; *Vid.* p.116 y nota 160). La siguiente cita de Bruno explica de forma extraordinariamente exacta la evolución estética de Joyce:

Descubrirás en tí mismo que realizas un progreso de este tipo, cuando logres llegar a una clara unidad partiendo de una confusa pluralidad (...) partiendo de partes informes y múltiples, adaptar a uno mismo la totalidad que ha recibido forma y unidad.

<sup>47</sup> En *Stephen Hero*, Joyce utiliza el apellido “Daedalus” (*Stephen Daedalus* era su pseudónimo en sus primeras publicaciones). En *A Portrait* decide cambiarlo por “Dedalus”, variante que continuará usando en *Ulysses*.

<sup>48</sup> Stanislaus relata cómo Joyce ideó la estratagema de llamarlo *The Nolan* de tal modo que despertase la curiosidad provinciana del público irlandés: efectivamente, cuenta, los lectores creyeron que el tal Nolan era de apellido irlandés, y logró un interés por su ensayo que no habría logrado hablando claramente del hereje Bruno.

<sup>49</sup> Niega la Creación y el Juicio Final, ya que implicarían principio y fin. Al ser el Universo infinito es en consecuencia inmóvil. Cristo no sería Dios, sino un mago excepcionalmente hábil, y Bruno estudia y defiende la magia. Con tales afirmaciones, lo de menos era que defendiera la teoría copernicana; como dice Stephen, al final fue quemado de una forma espantosa.



(Bruno, Giordano, *Libri physicorum Aristotelis explanati*, cit. en Eco, Umberto: *Las poéticas de Joyce*: 129)

Giambattista Vico<sup>50</sup> (1668-1744), especialmente en la *Scienza Nuova*<sup>51</sup>, desarrolla una teoría de la historia y de la literatura que influirá notablemente en la estructura y concepto de *Finnegans Wake*, fundamentalmente porque a Joyce le resulta, antes que verdadera, inspiradora. Es interesante su concepto, de origen egipcio, de que la literatura fue antes que la lengua<sup>52</sup>, pues ésta necesitó de la metáfora y el mito cuando aún no era capaz de construir estructuras elaboradas y pensamientos filosóficos complejos. Hay una historia ideal dispuesta por la providencia, en torno de la cual se mueven las historias particulares, y que sigue la repetición infinita de tres edades sucesivas: la *edad divina*, que es teocrática y sacerdotal; la *edad heroica*, ganada por la arbitrariedad y la violencia; y la *edad humana*, que es razonable. Después de la edad humana se retorna a la *edad divina*, y así hasta el infinito<sup>53</sup>. Cada una de estas edades, también consideradas como de la infancia, la juventud y la madurez; poseen una unidad de estilo y una correspondencia coherente en todas las formas de sus manifestaciones, desde las estructuras de gobierno hasta los modos de expresión. Vico se opone al racionalismo que, a su manera de ver, se desentiende de la facultad más propiamente humana: la creatividad. Así, según su célebre afirmación, «Verum et factum reciprocantur seu (...) convertuntur» (Vico: 1971, 63)<sup>54</sup>, la única verdad que puede ser conocida radica en los resultados de la acción creadora. Por esto, además, solamente el creador del mundo conoce la totalidad del mundo (*Vid.* pp.251-2, *passim*); al hombre sólo le está reservado el puesto de creador de su propio destino, y sólo conoce éste. La evolución viquiana infancia/juventud/madurez va a usarla Joyce para estructurar en las mismas divisiones *Dubliners*, y se repite en la conjunción de *A Portrait* (infancia-juventud) con *Ulysses* (juventud-madurez). Más obviamente, la *coincidentia oppositorum* de Vico le sirve para estructurar *Finnegans Wake*, que emplea claramente *las tres edades de la Historia* viquianas, ese flujo constante de un porvenir incomprensible, regido por misteriosas recurrencias, que termina donde empezó y empieza a partir de su propio final.

---

<sup>50</sup> Nicolás de Cusa, Giambattista Vico y Giordano Bruno nos interesan porque su influjo en la estética de Joyce es muy importante, aunque en la historia del arte y la teoría del arte y la literatura generalmente no sean puntos clave.

<sup>51</sup> *Principi d'una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni* (1725) (conocida en castellano como *Principios de ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*) en su tercera edición corregida y aclarada notablemente por el propio autor, que se conoce como la versión final.

<sup>52</sup> Esta concepción no es incompatible con la teoría de Aristóteles; el hombre, una vez que adquirió una lengua normativa no olvidaría su capacidad metafórica, previa a las reglas, sino que la habría seguido desarrollando como juego —incluyendo las *improvisaciones* de que habla Aristóteles—, hasta dar cuerpo a formas estandarizadas, los géneros.

<sup>53</sup> Lo más peculiar e interesante, aparte de la circularidad de la historia, es que Vico no deslinda lo literario, cultural y estético de lo político histórico. El empleo de términos como Edad Divina o Edad Heroica nos recuerda que en su época los dioses y los héroes *existían realmente*, por así decirlo. La idea es atractiva y resultó novedosa en su época por desconocimiento, pero no era nueva —su origen era egipcio—; es posible que Joyce pensase que era una idea original de Vico. A esta idea tampoco le han faltado otras versiones o interpretaciones. El moderno crítico Harold Bloom osadamente emplea esta división para la literatura, en su conocida obra *El canon occidental* de 1994. En la Política de Aristóteles y en Platón encontramos clasificaciones de ciclos de sistemas políticos, cuyos términos usamos hoy en día. Por otra parte, el marxismo cataloga épocas políticas y las asocia con la estética, ligando el decadentismo estético con un periodo específico del capitalismo.

<sup>54</sup> Trad.: “Lo verdadero y el hecho son recíprocos, o (...) se convierten el uno en el otro”. Se trata de nuevo de los trascendentales, o elementos que, distintos según su razón, son inseparables, por lo que a la postre son lo mismo (“reciprocantur”), es decir, “se convierten mutuamente”. Recordemos que Felipe el Canciller afirmaba que el ser y el bien se convierten recíprocamente.

Si Sidney había defendido tímidamente la autonomía literaria y la inspiración, con la Restauración y el Barroco el arte moderno se empieza a liberar, con prudencia y veneración, de las reglas fijas y del complejo ante los clásicos. En reacción al Barroco, la estética neoclásica de la Ilustración subordinó una vez más la personalidad creativa, más que nunca, al principio de autoridad y a normas académicas, que supuestamente remitían a los clásicos, pero, a diferencia del Renacimiento, en el Neoclasicismo todo se reduce a estereotipos. No obstante, el texto más representativo de la Restauración<sup>55</sup>, “An Essay of Dramatick Poesie” (1668), de Dryden, defiende el rupturismo, acaso porque coincide cronológicamente con la madurez del Barroco continental.

Ya en 1711, en “An Essay on Criticism”, Pope proclama que las reglas que nacieron por observación de la naturaleza no deben esclavizar ahora a la naturaleza: “Some Beauties yet no Precepts can declare, (...) Musick resembles Poetry, in each/Are nameless Graces which no Methods teach,/And which a Master-Hand alone can reach. (Pope, Alexander, en Enright, D.J. & De Chickera, Ernst, *English Critical Texts*: 114, 1.141-145) De igual forma, Stephen, enfrentándose a sus profesores, afirma que “Aquinas is certainly on the side of the capable artist” (*Stephen Hero*: 82); e igualmente, el *new criticism* de Eliot, Croce, así como la *estilística*, adoptarán esta postura de que el artista o el crítico capaz son la clave, y no un conjunto de métodos prescritos. Si las reglas se hicieron para alcanzar un fin, *toda licencia que alcanza ese fin se convierte en regla*; “(Since Rules were made but to promote their End)/ Some Lucky LICENCE answers to the full/ Th’ Intent propos’d, that Licence is a Rule.” (Pope, Alexander, en Enright, D.J. & De Chickera, Ernst, *English Critical Texts*: 114-115, 1.147-149) Ahora bien, si las reglas sólo se justifican en su finalidad –la función estética–, del mismo modo su ruptura (o sea, el empleo de cada licencia poética) únicamente se justifica si logra esa misma finalidad: “Moderns, beware! Or if you must offend/Against the Precept, ne’er transgress its End.” (*Ib.*:115 1.161-164)

Es extraordinario lo bien que cuadran estas observaciones de principios del siglo XVIII al Modernismo; podríamos pensar en *Ulysses* al leer estas frases de Pope: “Survey the Whole, nor seek slight Faults (...) (*Ib.*:117, l. 235); pues “Tis not a lip, or eye, we beauty call,/ But the joint force and full result of all” (*Ib.*: 117, 1.245-246), ya que: “Those oft are Stratagems which Errors seem” (*Ib.*: 115, 1.179). Su enfrentamiento al Neoclasicismo de Boileau muestra que una estética independiente de las reglas, la romántica, está ya en ciernes.

Los *románticos* irán más lejos en esto, y le darán la vuelta al argumento platónico de la inspiración: efectivamente se produce una inspiración y una locura, pero no es estupidez, sino genialidad desenfrenada, signo de una aristocracia del espíritu. En el fondo subyace la idea de que, aun cuando no sepan dar razón de lo que expresan más que a través de su arte, los poetas tienen esa verdad, esa divinidad, en su interior (entre otras cosas, porque para los románticos,

---

<sup>55</sup> El Barroco, incluyendo el primitivo, el maduro y el tardío, se data entre 1580 y 1850, y el Barroco maduro entre 1630 y 1680. La Restauración, entre 1660 y 1689.

generalmente ateos y revolucionarios, los dioses no existen, aunque los emplean como elementos potentes a nivel simbólico o expresivo). Para Shelley, el poeta es un elegido que ve y dice lo que está oculto a los demás, y los poetas no sólo no deben ser expulsados de la república, sino que son, sin proponérselo, las trompetas que llaman a la batalla e inspiran al resto sin intención de hacerlo; son los iluminados que no comprenden su propio don, pero eso no los convierte en peligrosos que se han de exiliar, como quiso Platón, sino en legisladores del mundo:

Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration; the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present; the words which express what they understand not; the trumpets which sing to battle, and feel not what they inspire; the influence which is moved not, but moves. Poets are the unacknowledged legislators of the world. (Shelley, P. B., *A Defence of Poetry*, en Enright, D.J. & De Chickera, Ernst, *English Critical Texts.*: 255, l. 1195-1201).

La concepción joyceana de la *claritas* o iluminación estética de la esencia de la verdad es identificada por el propio Joyce con el concepto de Shelley, que ciertamente es el de *lo sublime*: “The mind in that mysterious instant Shelley likened beautifully to a fading coal.” (*A Portrait*: 187-88). Shelley es uno de los modelos de Joyce por su lucha idealista contra el mundo y por su concepto estético que enaltece al poeta, hasta tal punto que, en sus anotaciones para *Exiles* y *The Dead*, en el *Pola Notebook*, Joyce se identifica con Shelley en un pasaje, cuasi hablando de trans migración, pues parece indicar, al menos a nivel simbólico, que Shelley resucita en él – en un modo simbólico, desde luego, pero lo simbólico para Joyce es algo muy real; similarmente afirmará más tarde que él es su propio padre, Shakespeare e incluso Hamlet— (*Vid.p.*136, 141)



Fournier, 1889, *Funeral de Shelley*. La transformación de la muerte en un acto *sublime*. Tras su ahogamiento en una tormenta en Livorno, Leigh Hunt y Lord Byron incineraron a Shelley según un rito funerario romano.  
 “Shelley's grave in Rome. (...) He has fought in vain for an ideal and died, killed by the world. Yet he rises.” (Joyce, James, notas para *Exiles*, cit. en Ellmann: 324)

En 1756, Burke (1729-1797), en “A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful”, retoma la idea de *lo sublime* de Longino, pero centra la grandeza en lo terrorífico, ya que es la muerte lo que más puede impresionar al alma humana. Para Burke,

es el *astonishment* el que paraliza todos los sentidos, suspendidos, atónitos, y atraídos irresistiblemente por ese asombro ante algo sublime:

The passion caused by the great and sublime in nature (...) is astonishment: and astonishment is that state of the soul in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it. Hence arises the great power of the sublime (...). Astonishment, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence, and respect. (Burke: 2014, II, 1)

Esa misma suspensión del cuerpo y el espíritu ante el descubrimiento asombroso lo encontraremos en la *scrupulous meanness* de las primeras *Epiphanies* joyceanas, y en relatos como *The Sisters*, *An Encounter*, o *The Dead*, que apuntan a *lo sublime* gótico mediante el asombro final, sin llegar al *horror*, sino a un *pathos*.

Completamente en esta línea, Poe, en “The Philosophy of Composition”, explica que en su método compositivo tuvo como primera consideración la búsqueda de la esencia de lo poético, que consideró era la *melancolía* y llegando a la conclusión de que el tema más *melancólico* posible es la muerte de una joven bella. En otros términos, el tema más melancólico, o sea, más lírico, será el más horrible.



El concepto de *lo sublime* va alejándose progresivamente de la grandeza de la belleza gozosa, y se va acercando al concepto de la grandeza de lo inquietante y el horror psicológico, como fuentes del máximo asombro posible. A la derecha, *The Fighting Temeraire Tugged to her Last Berth to be Broken Up*, de Turner (1838); a la izquierda, *La pesadilla*, de Füssli (1781).

Poe pone como ejemplo de su procedimiento creador los pasos constructivos que siguió para componer de *The Raven*: Primero, decisión de la longitud del poema (lo ideal le pareció una longitud media); segundo, elección de una impresión; lo ideal le pareció la Belleza, por ser más poética que la Verdad o la Pasión; tercero, elección del tono ideal, que para la poesía, pensó, es la *melancolía*. Seguidamente, realizó la elección de los elementos constructivos fundamentales. Juzgó más idóneo el estribillo por su recurrencia; y, por esto mismo lo ideal es que sea breve –una palabra– e intenso, enfático, y que contuviera la *o* y la *r*, significando melancolía; la palabra *nevermore* surgió pronto. Pero, para que repitiera el sonido

monótonamente, llegó a la deducción de que lo ideal era un ser irracional capaz de decir palabras, y que, a ser posible, simbolizara lo mismo que la palabra *nevermore*: la *irreversibilidad*, que es la esencia de la muerte; pronto le vino en mente el Cuervo, que reúne ambos requisitos. Teniendo ya el tono melancólico y el tema de la muerte decididos, pensó cuál, de todas las ideas melancólicas sobre la muerte, era más intensa, y concluyó que lo sería aquella que más aproximase la *melancolía* y la *belleza*; y, tras descartar la muerte de un niño, optó por la muerte de una mujer joven –ya que aumentaba el componente de *belleza*–.

Todo este proceso deductivo dio como fruto la idea y su forma: un amante que ha perdido a su amada, a cuyos ruegos el Cuervo replica: “–Nevermore”, en un poema de longitud media y tono melancólico. No obstante, Poe no explica por qué llega a la identificación de la *melancolía* y el *horror psicológico* como lo sublime lírico; su conocimiento de Shakespeare y la tradición medieval y clásica, donde había descubierto la potencia del *pathos*, son la respuesta; y, por tanto, todo el desarrollo racionalista y objetivista de su método reposan en un presupuesto que no es objetivamente demostrable, sino basado en una dramática experiencia personal (la muerte de su mujer joven), sus experiencias estéticas y su intuición.



Millais, John Everett: *Ophelia* (1851). Romanticismo y simbolismo potencian motivos medievales y renacentistas hacia la idea de lo sublime y en clave psicológica y existencial. Por ello, en ocasiones, parecen un manierismo o barroquización de lo que ya está en Shakespeare, Petrarca o Jorge Manrique. “Morte bella pareo sul suo bel viso<sup>56</sup>” (Petrarca, “Trionfo della Morte”: 154).

Joyce, que había vivido la muerte de su hermano y de su madre, estableció un *pathos* prolongado en el alma de Stephen a lo largo de *Ulysses*; para ello empleó un poema de Yeats con el mismo principio de la *melancolía* y la misma recursividad del “nevermore”. Ya señalamos que la profundización en el tono psicológico y su contagio al lector de algunos relatos de *Dubliners* bebe del *gothick*. Y otro punto coincidente con Poe es este rigor racionalista, aristotélico, y de construcción, muy similar a lo que hacía Joyce para decidir la forma y tema de sus obras, y a las sesudas teorías estéticas de Stephen (el Joyce joven). Por

<sup>56</sup> Trad.: (La) muerte bella se reflejaba en su bello rostro.

complicada que parezca una profundización estética y una elaboración tan metódicas, hay que admitir que Poe y Joyce llegaron mediante ellas a elaborar obras maestras.

Es en este periodo cuando, para 1735, Baumgarten bautiza la Estética, definiéndola como algo confuso e inferior, frente a lo consciente y racional. Poco después, en 1778, Moritz recoge el término estética, y afirma que cada obra es un todo orgánico, completo y perfecto en sí mismo, bello precisamente porque no tiene necesidad de ser útil. Lo exterior a la obra, incluido el receptor y la utilidad, es algo ajeno a la belleza artística (en Moritz, Karl Philipp: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*”, cit.en Aguiar: 46). En 1790, Kant, en su *Crítica del juicio*<sup>57</sup>, concluye que el sentimiento estético es ajeno al interés de orden práctico, lo cual ya no acontece con lo agradable, pues esto va siempre unido al interés (*Vid.*: Kant, Immanuel, “Crítica del juicio estético”, en *Crítica del juicio*, I§ IV<sup>58</sup>; s.n.). Banfi, estudioso de Kant, afirma que “la forma representativa del objeto, independientemente de cualquier deseo o voluntad, en la pura contemplación, pone en movimiento (...) las dos facultades que constituyen la estructura del sujeto consciente (el intelecto y la fantasía)”; de este modo, el placer resultante es “una satisfacción desinteresada”, de la cual la voluntad y el deseo están exentos. (Banfi: 53)<sup>59</sup>Kant señala que la actitud estética está caracterizada por el desinterés en el mismo sentido en que el juego es una actividad puramente desinteresada; esto es, la actitud estética es una complacencia sin finalidad útil ni moral; por eso lo estético es independiente y no puede estar al servicio de fines extraños a él; es, en palabras de Kant “finalidad sin fin”. Por otro lado, lo estético no es objetivo o absoluto, sino *sólo en relación con el sujeto*, desprendiendo de éste cuanto no sea desinterés pleno, puro y contemplativo. Es exactamente lo que afirma Poe, padre del Simbolismo, cuando escribe en “The Poetic Principle”: “would we but permit ourselves to look into our own souls, we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor can exist any work more thoroughly dignified, more supremely noble, than this very poem—this poem per se—this poem which is a poem and nothing more—this poem written solely for the poem’s sake.” (Allan Poe, Edgar: 162). Pero, aunque pareciera que hacer algo *por el placer de hacerlo* elimina toda finalidad, hay en esto un malentendido, pues se está diciendo que se hace *para* disfrutar. En el fondo, no se trata de antiutilitarismo, sino de la renuncia a moralizar, y de hecho Kant, Poe, los estetas y decadentistas *sí le asignan una utilidad al Arte*: el placer, *el disfrute* del poema representa ya en sí mismo una utilidad, sólo que instantánea, no moral y difícil de medir. La concepción kantiana ha sido proseguida a lo largo de todo el XIX, con el nombre de subjetivista o subjetiva, es decir, centrada en el sujeto<sup>60</sup>. Así, considerada

---

<sup>57</sup> Obra que culmina la trilogía iniciada con la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica de la razón práctica*.

<sup>58</sup> También, resumido, en Aguiar: 46.

<sup>59</sup> También en Aguiar: 46-47.

<sup>60</sup> En este sentido habla Kant cuando se refiere a la estética trascendental como “ciencia de todos los principios a priori de la sensibilidad”. Poco tiene que ver con lo que en la actualidad se llama Estética.

desde el sujeto, el juicio estético es el producto de una vivencia, sea oscura intuición, clara aprehensión, mera contemplación o proyección mental sobre lo percibido<sup>61</sup>.

Frente a la concepción subjetivista surge una estética desarrollada desde el objeto (objetivista), que tiende a una reducción de lo estético a lo extraestético. Así, Hegel convierte lo bello en manifestación de la Idea; para Schelling, la belleza es la identidad de los contrarios en el seno de lo Absoluto, y es síntesis de lo subjetivo descubrir y lo objetivo; Schopenhauer entiende al arte como la revelación más propia de las ideas eternas. El *desinterés* nietzscheano, formulado en *El nacimiento de la tragedia*, no será sólo el desinterés del sujeto que contempla la obra de arte, sino, principalmente, el del artista. Este *desinterés* encaja con el distanciamiento del artista joyceano, “invisible, refined out of existence, indifferent” (Vid. P.129). En *El nacimiento de la tragedia*, el yo en tanto sujeto empírico del artista no es más que un símbolo, es él mismo obra de arte, ya que sólo como obra de arte recibe su justificación el mundo. Aquí ya estaba el embrión de lo que más tarde sería el pensamiento ficcional nietzscheano, su concepción de que el sujeto es, al igual que todos los conceptos, sólo una ficción útil que nos permite vivir, algo que sólo como palabra tiene unidad, pero que es múltiple en su esencia. Con Nietzsche podemos dar por concluido el XIX, y en el XX serán Ortega y Eliot, entre otros, quienes certifiquen el concepto estético moderno como la estética del *desinterés* y la *impersonalidad*. Joyce lo pondrá en práctica llevándolo a su máxima expresión.

## I.2. La estética nueva: la impersonalización del arte.

Quizás el más completo y minucioso análisis sobre este cambio nos lo ofrezcan dos obras muy significativas: *La deshumanización del arte*, de Ortega, y *Tradition and the Individual Talent*, de T. S. Eliot. El análisis que ambos llevan a cabo es diagnóstico certero de la situación de transgresión y recepción que se estaba produciendo en la nueva estética. Ortega comienza con una pregunta sencilla: cuando la mayoría habla de que una obra artística le gusta, ¿qué quieren decir? Ortega señala que si es un drama o una novela, a la gente le gusta porque ha conseguido interesarse en los destinos humanos que le son propuestos. Si eso sucede y les agradan tales cosas, dicen que les gusta, y por lo tanto dicen que es “bueno”. Significativamente, es bueno lo que les gusta y les gusta si es bueno. No han establecido una separación entre la calidad de la obra y el disfrute que les reporta, entre un gusto intuitivo y un gusto intelectual. Y como tampoco han aprendido la distinción entre *objeto estético/objeto estético de calidad*, y equiparan ambas cosas, resulta de esto que el objeto estético que no les gusta, no sólo les parece un objeto estético mal hecho o feo; sino que, automáticamente, para ellos *no es un objeto estético*. Si *Ulysses* (o *Finnegans Wake*) no les agradan, no son novelas; el Cubismo no es arte. Semejantes artefactos sólo pueden ser una impostura. Pero es al contrario: el placer producido por la

---

<sup>61</sup> La epifanía tiene, en principio, los rasgos de una oscura intuición, pero Joyce la envuelve en una proyección sentimental sobre aquello que se intuye sólo de forma difusa. Contrapesa esta proyección subjetiva con una gran sobriedad y distanciamiento que la suavizan; ahora bien, es el autor quien actúa de contemplador, de sujeto, en este primer momento y ulteriormente se da un segundo momento en que el lector explora su propia contemplación, realizando sobre la proyección emocional del autor su propia proyección emocional.

apreciación del *motivo* en sí es un acto ajeno a la estética. Identificar nuestro sentir con el de Hamlet vale lo mismo que apreciar la belleza de la modelo de un retrato: nada analizamos del retrato. El acto estético es más exigente, y consiste en apreciar lo que con ese motivo se ha operado sobre el lienzo, papel, partitura, fotografía o fotograma. Dice Ortega: “Pues bien: la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte; en vez de esto, pasa al través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida.”(Ortega: 54). Visto así, el XIX, tan elogiado, ha producido una estética muy impura ya que ha reducido al mínimo los elementos estrictamente estéticos y ha hecho consistir la obra de ficción, “casi por entero, en la ficción de realidades humanas” (*Ibidem*). ¿Es esto todo el arte? Para Ortega, no. En su opinión, eso es aprovecharse de la empatía más instintiva; no es de orden espiritual, sino una repercusión mecánica, un acto reflejo, innato o condicionado. Basta con dejar que en uno repercutan las angustias y alegrías del prójimo para experimentar sentimientos propios, y, en lugar de disfrutar de la obra, disfrutamos de nosotros mismos. T.S. Eliot ya había expresado en 1921—cuatro años antes que Ortega— ideas muy semejantes:

There are many people who appreciate the expression of sincere emotion in verse, and there is a smaller number of people who can appreciate technical excellence. But very few know when there is expression of significant emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet. The emotion of art is impersonal.

(Eliot, T.S., *Tradition and the Individual Talent*: 301)

Para Eliot, el poeta no es *inconsciente todo el tiempo*, como pretendían Demócrito, Platón y muchos Románticos, pero tampoco es, por el hecho de ser impersonal, *consciente todo el tiempo*, en ese pitagorismo, aristotelismo y horacianismo mal entendidos por el academicismo artístico, que le convierte en un matemático. Según él, para ser realmente impersonal, debe ser capaz de ser consciente cuando corresponda e inconsciente cuando sea menester; pero el mal poeta es consciente cuando debería ser inconsciente e inconsciente en los momentos en que debiera ser consciente:

Both errors tend to make him “personal”. Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things. (*Ib.*: 294)

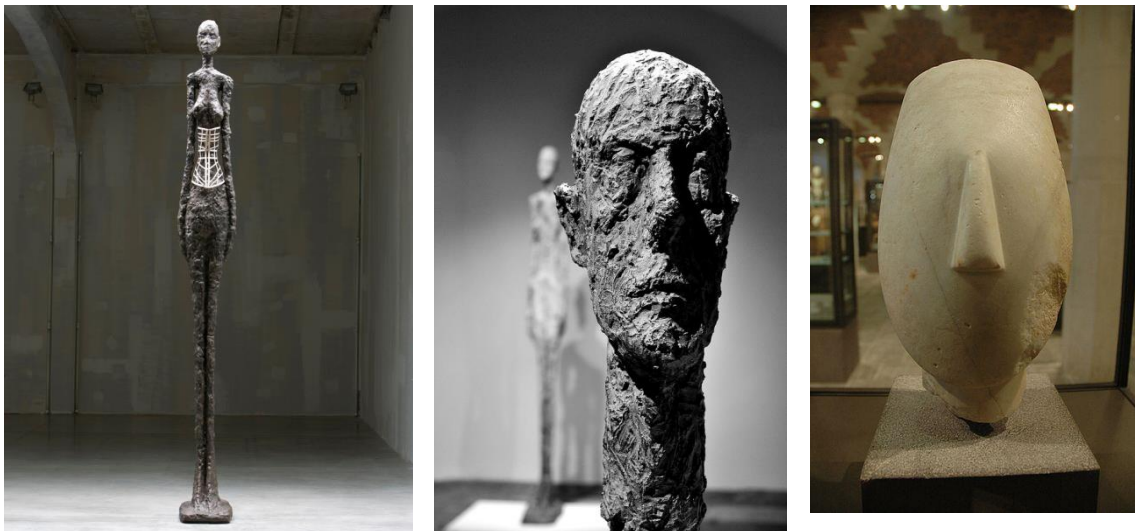
Para Ortega, este arte del XIX está hecho para aquellos que no pueden disfrutar de una sensibilidad impersonal, ni disfrutar con algo si no les atañe personalmente. Pero el arte es menos arte cuanto más es extracto de vida<sup>62</sup>. Añadiríamos que la cosa no se queda ahí; en realidad, toda esa literatura vivencial del Realismo oculta tras un aparente mecanicismo

---

<sup>62</sup> Al atacar el Realismo y el Naturalismo, en favor del Vanguardismo, con este argumento de que el extracto de vida no es arte, o mata el arte, Ortega entra en colisión también con la inseparabilidad de arte y vida de Joyce y Proust, que sin embargo pone como ejemplos. Aunque ciertamente deshumanizado, Joyce, no obstante, relaciona siempre arte y vida (con planteamientos ibsenitas en “Drama and Life”, con el enfoque de Pater y D’Annunzio en su concepto de *epifanía*, o con el concepto proustiano y dujardiniano de *tranche de vie*, en *Ulysses*).



determinista el maniqueísmo más pueril; tras la complejidad aparente de *La regenta*, por ejemplo, hay en el fondo, claramente, el personaje puro/heroína (Ana) y los perversos/villanos (Mesía y El Magistral); es decir, ni siquiera es un extracto de vida, sino que, a pesar de su supuesto Realismo naturalista, se acerca a la fábula y al cuento infantil de “buenos y malos”. Joyce quiere personajes poliédricos, y se indigna por la literatura que presenta personajes puros y amores puros, deformando la realidad: “I am nauseated by their lying drivel about pure men and pure women and spiritual love and love for ever: blatant lying in the face of truth” (*Selected Letters*: 129) Es más, en cuanto al uso del tiempo lineal que la novela decimonónica nos presenta como el transcurso de la vida, ¿es el verdadero modo en que transcurre el tiempo en la realidad? Acaso lo irreal, lo antinatural, sea *forzar un enfoque lineal sobre la vida*. La vida no es mero hecho físico, sino mental; y la mente no discurre en sentido lineal, sino que, por el contrario, se retrotrae, se detiene, teme, planea, profetiza, olvida, vuelve a recordar, se adelanta... Ni siquiera es lineal el orden en que leemos una novela “lineal”, pues no podemos sustraernos a la necesidad de volver atrás para recordar, comparar, comprobar datos, como también hacemos en la vida. Ortega afirma que los objetos artísticos del XIX son tal vez la mayor anomalía en la historia del gusto artístico, porque en todas las épocas el arte se ha complacido en el marco estético, y ha evitado centrarse en lo humano, entendido como simple identificación con el motivo, mientras que la obra realista ha ocultado el marco artístico y se ha identificado con el motivo. La nueva sensibilidad, aunque exigente en los motivos que escoge, los vuelve a tratar como excusas para el estilo, con lo que vuelve al camino real del arte, es decir, a la *estilización o voluntad de estilo*, y ello implica *deshumanización*.



Al reducir la forma a sus rasgos mínimos, la estilización constituye una selección que impone una mimesis de la idea formal del artista sobre la mimesis objetiva del motivo. A la izquierda, *Donna III* y *Grande testa* (1960) de Giacometti. A la derecha, estatua cicládica del III milenio A.C.

El Realismo, al seguir la forma de las cosas servilmente, renuncia al estilo, de tal suerte que los realistas en todas las artes se parecen. Dice Ortega que tienen cada cual su carácter, pero no estilo, y es cierto que las novelas del XIX se parecen mucho formalmente: una novela de

Flaubert, Zola, Galdós o Clarín se parecen considerablemente en su constitución. En cambio, basta ver una página de *Ulysses* para reconocer la obra. Joyce expresó su intención de que con sólo abrir una página de un libro suyo se pudiera decir de qué libro se trata, cosa que consiguió. Es *la estilización* ante todo. La gran cuestión del arte moderno es que se centra en los aspectos formales hasta tal punto que deja de lado el *motivo*, que deviene excusa para una forma. Ortega no quiere decir con esto que las obras del siglo XX sean superiores a las del XIX; advierte que, para él, la estética de autores como Joyce supera sus realizaciones concretas, y lo que le parece una superación es más bien *el enfoque estético nuevo*.

Cómo se forjó este enorme salto adelante, y cuáles fueron sus fundamentos estéticos nuevos, es lo que trataremos en el siguiente capítulo, a partir de la crisis de la cultura decimonónica y la explosión de las vanguardias y el Modernismo.

## CAPÍTULO II

### LA ESTÉTICA JOYCEANA DENTRO DEL ENTRAMADO ESTÉTICO DE SU ÉPOCA

---

Joyce está integrado en el complejo entramado estético de principios de siglo, en el que confluyen las rupturas del pensamiento de irracionalistas como Nietzsche, y el estudio de la mente de Henri Bergson, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, así como los Vanguardismos, los postulados de brevedad y distancia artística *imagistas*, el *Primer Modernismo* de Eliot, Pound y Woolf, la concepción eliotiana de la inseparabilidad del talento individual y la tradición cultural, y el *Segundo Modernismo* iniciado en Faulkner. La crisis universal del pensamiento al final de siglo había hecho necesario buscar nuevos fundamentos y nuevas formas; Joyce va a ser la culminación de esa búsqueda.

#### II.1. El marco histórico de Joyce y el Modernismo

Si ningún movimiento estético puede entenderse sin su momento histórico, para el Modernismo el contexto de época es crucial, ya que sus autores se caracterizan precisamente por una inusitada conciencia de su propia circunstancia, que es, además, excepcional. En ese momento, la mentalidad occidental está en el clímax de una larga evolución, que, habiendo comenzado con el abandono renacentista del teocentrismo por el antropocentrismo, se había encaminado hacia la primacía de la razón en el XVIII (donde el cinismo resucita en Voltaire y Sade), racionalismo que se acentúa con el empirismo del XIX, para concluir en el irracionalismo, desmitificando también las convicciones racionalistas y positivistas al rayar el siglo XX. A este descreimiento, que relativiza irreversiblemente todos los principios fundadores del saber y de la existencia, y la *forma mentis*<sup>63</sup> de Occidente, sigue una conmoción inédita: por primera vez el hombre es consciente de navegar sin rumbo. La piedra que había sido desechada siempre y por todos los arquitectos, el *relativismo* de los sofistas, resulta ahora ser la piedra angular del edificio. Aparejados al *relativismo*, el *nihilismo*, el *escepticismo*, el *cinismo* y el *existencialismo* se abren paso por todas partes; Nietzsche mismo, que, como Hegel antes que él, proclamó el “Gott ist Tot”, prevé poéticamente el abismo desolador que se abría para el hombre:

---

<sup>63</sup> *Forma mentis*, forma o impostación de la mente, se refiere a la estructuración de la mente, en especial a la hora de entender el mundo, por parte de una colectividad con una formación común, con una orientación concreta. Así, la *forma mentis* positivista no contemplaba la relatividad espacio-temporal como posibilidad.

¡Dios ha muerto! ¡Dios seguirá muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado! ¿Cómo consolarnos, nosotros, asesinos de todos los asesinos? Lo más santo y más poderoso que el mundo poseía hasta ahora se ha desangrado bajo nuestros cuchillos, ¿quién nos limpiará de esta sangre? ¿Con qué agua podríamos purificarnos? ¿Qué ceremonias expiatorias, que juegos sagrados tendremos que inventar? ¿No es la grandeza de esta hazaña demasiado grande para nosotros? ¿No tenemos que convertirnos nosotros mismos en dioses para parecer dignos de ella?

(Nietzsche, Friedrich, *La Gaya Ciencia*: 183-184)

Este texto de Nietzsche, ya en 1882, prevé la solución de inventar juegos sagrados para reconfortarnos de la muerte del mito divino, que es exactamente lo que ocurrirá con el resurgir del mito en el Modernismo y en el propio Joyce; y ya subraya esta solución como baldía o casi imposible, pues es este hecho “demasiado grande para nosotros”<sup>64</sup>. Un existencialista como José María Valverde<sup>65</sup> apunta que semejante ruptura en la historia origina una conmoción sin precedentes en las artes y las letras, y con razón señala que: “acaso, y esto importaría sobre todo para lo literario, la claridad con que en esa coyuntura se ha evidenciado qué es cada aspecto de lo humano ha puesto en peligro la dosis de ingenuidad y de confianza vital que conviene tener para cualquier creación”. (Riquer y Valverde: 5). Para captar cabalmente el sentido profundo de las nuevas estéticas hay que considerar también el enorme alcance de las crisis y revoluciones que se sucedieron en la economía, la sociedad, la ciencia y el pensamiento, es decir, en prácticamente todos los campos.

Ahora bien, fue necesaria una serie continuada de crisis en todos los terrenos para llegar a semejante estado de cosas, y para captar el sentido de las nuevas estéticas hay que considerar todas ellas. Mientras el Imperio Británico y el Imperialismo occidental se desmoronaban, las sociedades se volvieron más urbanas, más liberadas sexualmente y los movimientos obreros y feministas fueron ganando protagonismo. La ciencia sufrió profundas transformaciones tras las teorías evolucionistas de Darwin, la de la relatividad de Einstein y la cuántica de Max Planck. Nuevas corrientes filosóficas y psicológicas mucho más dinámicas, como las de Nietzsche, Marx, Bergson, Freud y Bertrand Russell, comenzaron a minar el pensamiento burgués y religioso anterior. Para superar el *nihilismo*, Nietzsche comienza a exaltar los impulsos vitales sobre la razón y reivindica la pasión, lo *dionisiaco*, en la creación, frente a la armonía y la proporción de lo *apolíneo*. Enaltece la pura afirmación de la voluntad humana al margen de cualquier cortapisa moral y se recrea en el advenimiento del *Superhombre* (*Übermensch*). Exalta la fuerza, lo superior y altivo, mitifica al fuerte y al dominador, se recrea en el orgullo propio. Desprecia la moral que se predica entre los siervos y que hace de la necesidad virtud,

---

<sup>64</sup> Nietzsche enseguida comprende y prevé que la muerte de Dios no es sólo la muerte de la creencia en un orden cósmico o físico, sino también el rechazo de los valores absolutos subsidiarios de tal orden, de toda objetividad y toda ley moral universal, y por tanto retornan el relativismo, el escepticismo, el cinismo, el nihilismo en el existencialismo, rasgos que van a marcar el siglo XX. Nietzsche quiso encontrar una solución en la búsqueda de fundamentos más profundos que los valores cristianos o religiosos en la voluntad de poder y el Superhombre.

<sup>65</sup> Traductor de Joyce y catedrático de Estética en la Universidad de Barcelona, existencialista cristiano, “poeta metido a filósofo”, colaboró con Martín de Riquer en *Historia de la literatura universal* (1957). En 1964 renunció a su cátedra por solidaridad y en el exilio fue profesor de literatura en Estados Unidos. A su regreso, afrontó la traducción de *Ulysses* en 1976, la primera en castellano peninsular, aunque le precede la argentina de Salas Subirat de 1945.

para hacerles más llevadera su condición de esclavos, y que decreta como «buenas» las cualidades de los débiles: la compasión, el servicio, la paciencia, la mansedumbre y la humildad. Los valores de los *esclavos* son los de los judíos y los cristianos. Los de los *señores* radican en el concepto de Superhombre. Innecesario subrayar la lectura que de esto hicieron los fascistas y el impacto que tendrá en el antisemitismo que se avecinaba<sup>66</sup>. Joyce invertirá sus principios, al transmitir una delicada *pietas* hacia los esclavos, los afligidos y los judíos, desdeñando esa idea de que la piedad y la mansedumbre son una excusa de los siervos. Su héroe, Leopold Bloom, no es por casualidad un hombre servicial, familiar, lleno de sentimientos y sumisión, y humillado; y sin embargo, es el Ulises más real y actual. Y Joyce simpatiza con el origen semita de los griegos, lo que supone un insulto a la idea del Superhombre, al antisemitismo y al exaltado helenismo nietzscheano, tan extendida por entonces. En cuanto a Stephen, desmonta el mito del intelectual superhombre: el héroe artista es también despreciado y exiliado, es *Kinch*, el desdentado y temeroso jesuíta.

Henri Bergson reivindica *la intuición* como facultad superior a la razón, ya que la realidad es algo dinámico que escapa al *racionalismo*. El tiempo personal, el único que conocemos, es heterogéneo y no mensurable<sup>67</sup>, experiencia subjetiva, diferente de la objetividad del tiempo abstracto que mide el reloj y que es un tiempo falso. En cuanto a Freud, analiza el mundo íntimo y los impulsos subconscientes de la mente, distinguiendo cuadros clínicos típicos como el complejo de Edipo o de Casandra, a partir de asociaciones automáticas, de recuerdos, sueños, ideas y *lapsus linguae*, buscando que afloren los orígenes sexuales infantiles de los traumas. Jung, con su teoría del *inconsciente colectivo*, por encima del inconsciente personal, formado de unos *arquetipos*<sup>68</sup> legados por la oscura tradición de los pueblos, introduce la antropología en la psicología. Merced a la preexistencia de arquetipos colectivos, el ser humano

---

desmonta el mito del intelectual superhombre: el héroe artista es también despreciado y exiliado, es *Kinch* el desdentado y temeroso jesuíta.

<sup>67</sup> En *Matière et mémoire —Materia y memoria—* (1896), Bergson distingue entre memoria vital, aquella que revive un acontecimiento pasado en su originalidad única, y memoria técnica, que se basa en la repetición y hábitos motores. La memoria constituiría el fondo de nuestro ser; en *Durée et simultanéité —Duración y simultaneidad—* discute la teoría de la relatividad en un plano filosófico, refiriéndose al tiempo como cuarta dimensión. Rechaza la concepción dualista interior/exterior: el espíritu se alimenta de la percepción. Bergson quiere recuperar dimensiones de la conciencia perdidas por el idealismo, como el sentimiento inmediato de las cosas y de uno mismo. El tiempo real está sólo en la conciencia del yo; como explica en “Essai sur les données immédiates de la conscience” —“Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia”— (1899), la mecánica ha tratado el tiempo como un receptáculo vacío y homogéneo dispuesto en línea. Pero el tiempo real se capta en la experiencia interna, y es una pura duración que la mecánica ha sido incapaz de comprender, ya que lo concibe por analogía con el espacio (una línea), y lo divide en unidades cuya entidad es completa en sí misma —cerradas—, impidiendo el movimiento. El tiempo no son una serie de instantes distintos, uno junto a otro como vagones de un tren; el yo vive el presente como duración fundamentalmente, y vive con la memoria del pasado presente, y tiene presente la anticipación del futuro. La conciencia unifica presente, pasado y futuro, aunque no hay reversibilidad: cada instante es irreversible.

<sup>68</sup> Los arquetipos artísticos renacentistas, clásicos, aristotélicos y pitagóricos nada tienen que ver —aunque todos los arquetipos guardarían relación de algún modo de los arquetipos junguianos—, ya que no se trata como en aquéllos de modelos de conducta, ni arquetipos físicos, ni de cánones geométricos ni musicales que se aprenden y enseñan, sino de algo inconsciente e innato, no definido, como el *niño héroe*, o la *madre*. Los arquetipos de Jung suponen que el pasado nos habría legado esquemas y formas inconscientes y comunes, sin interesar que respondan o no a contenidos fidedignos ni que expliquen la realidad; lo esencial es que merced a ellos podemos dar una explicación a la creación estética: la libido sobrante es capaz de sublimarse, generando imágenes simbólicas y lenguaje simbólico. Por otro lado, los símbolos y arquetipos, precisamente lo son por su irracionalidad y, por tanto, no son definibles ni definidos, son una formatividad en potencia, no algo formado, ni tiene sentido que lo sean. De ahí que Jung declare que los arquetipos se manifiestan a nivel personal (los complejos) y a nivel colectivo (características de todas las culturas).

posee la tendencia innata a generar imágenes con intensa carga emocional que expresan la primacía relacional de la vida humana. Los arquetipos no son representaciones heredadas –prefabricadas–, como podría parecer al verlas tipificadas, sino más bien una ‘arquetipia’, o sea, una posibilidad innata de generar representaciones. Los arquetipos que describe Jung representan el *anima*, *animus*, nacimiento, muerte, *puer aeternus*, dios, el viejo sabio, *mandala*, *trickster*, padre, madre o héroe, así como imágenes oníricas de fuerte significado emocional: grupos numéricos, una montaña, un reloj, un padre dominante, un amigo traicionero, etc., similares a los símbolos de las cartas del tarot. Los más importantes son *ánima*, *ánimus* y *puer aeternus*. El éxito de tal idea, además de su plausibilidad, estribaba en su oportunidad histórica: si bien esto no sustituye completamente a Dios y al orden decimonónico, sí restaura un orden común, sin ligarlo a un nuevo sistema religioso o moral concreto. Habría que entender por *ánima* una imagen de mujer o figura femenina presente en los sueños o fantasías de un hombre, no la imagen de una mujer determinada, sino de una mujer. Sería un patrimonio primitivo inconsciente grabado en nuestro sistema vivo, un sedimento de todas las impresiones de mujeres. El *ánimus* es el arquetipo de lo masculino en el inconsciente colectivo de una mujer, fantasía abstracta revestida de necesidades y experiencias de naturaleza emocional. Figuras *ánimus* son las figuras paternas, hombres famosos, figuras religiosas, figuras idealizadas, jóvenes y figuras de dudosa moral.

La teoría de la *gestalt*<sup>69</sup> postula que percibimos la estructura antes que los elementos de la misma, concepto aplicable al nuevo arte desde el Impresionismo –el conjunto se percibe antes que los brochazos– hasta el Modernismo (cada brochazo puntillista de *The Waste Land* o *Ulysses* sólo se entiende al ver el conjunto). También en el campo psicológico, surge el mecanicismo, con el estudio de los reflejos condicionados, que da lugar al conductismo. Taylor, en 1911, estudió las ventajas de la división del trabajo por medio de la reducción del mismo a procesos o secuencias fácilmente cronometrables y acelerables. Estos condicionantes alienantes conformarán la jornada de ese Charlot que es Bloom, torpe, vulnerable, marginado, pero cómico, poético y real<sup>70</sup>.

## II.2. El reflejo de la nueva *forma mentis* en la creación literaria

Todas estas revoluciones tendrán su reflejo y desarrollo en el arte y la literatura; así, reflejando los cambios políticos y económicos, en 1902, recién acabada la cruenta Guerra de los Bóers, se publica *Heart of Darkness*<sup>71</sup> de Conrad, que retrata la hipocresía y el horror del colonialismo;

---

<sup>69</sup> Señala Valverde que la *gestalt* está en afinidad con una manera muy vienesa de ver el arte, en la que podemos incluir a Wölfflin, Panofsky y Gombrich. Todos estos historiadores del arte escriben una historia del estilo; así, en 1915, Wölfflin introdujo el concepto del *uso ahistórico de la oposición clásico/barroco*, permitiendo, por ejemplo, que alguien pueda decir hoy que Dalí es barroco en un sentido ahistórico, no epocal, de la palabra (Vid. Riquer y Valverde: Cap. I, p.16, l. 32-37).

<sup>70</sup> Veremos que todos los dibujos de Bloom, incluido uno de Joyce, lo representan con bombín y bigote.

<sup>71</sup> Conrad fue un autor oscuro, que rehusó siempre comprometerse a dar explicaciones definitivas finales; en *Heart of Darkness* relata las memorias de su desastroso viaje al Congo, en que Marlow descubre atónito la explotación, y lo expresa mediante símbolos de luz y oscuridad, misteriosamente, dando lugar a numerosas interpretaciones como la antropológica, neomodernista de *Apocalypse Now* de Coppola —más presente en la versión original remasterizada—,

los sucesos de Irlanda y la muerte de Parnell, tienen su contrapartida literaria en toda la obra de Joyce, testimonian ese momento de decadencia del Imperio Británico. En lo referente a la producción literaria, encontramos en este período una mayor fragmentación entre los lectores, ya que una educación gratuita y universal fomenta el cultivo de una literatura más banal y el efecto en las minorías cultas es un desprecio a estos autores predilectos de las masas; las élites buscan algo superior, que encuentran en los movimientos de vanguardia. Los cambios científicos, especialmente la *relatividad* espacio-temporal de Einstein, están relacionados con la multiplicidad de puntos de vista que aparecerán en el Modernismo. *The Waste Land* es un caleidoscopio espacio-temporal englobando incontables conciencias y personajes; en narrativa, la multiplicidad de puntos de vista y el punto de vista múltiple (*bouncing point of view*) es frecuente, marcadamente en Joyce, Woolf y Faulkner. El caso más claro quizás sea el capítulo décimo de *Ulysses*, “Wandering Rocks”: la acción se desarrolla a la vez en dieciocho escenas que se corresponden con dieciocho puntos de Dublín, al mismo tiempo y desde diferentes conciencias, mientras pasa el carro del virrey.

Los cambios filosóficos determinan el espíritu rompedor de los *-ismos*, inventando, como predijo Nietzsche, juegos sagrados para llenar el vacío. La idea kantiana de *desinterés* tendrá su eco en la impersonalidad del *Modernism*, la deshumanización orteguiana y la distancia joyceana, que inicia la *muerte del Autor*.

Los nuevos conceptos psicológicos quizás son los que más influyen en las nuevas técnicas artísticas. Bergson influye en las técnicas narrativas, tanto en el plano del contraste introspección/externalidad —*monólogo interior*—, como en el tiempo narrativo, sea en el *tempo lento* o en la recursividad de la memoria; el tiempo real pasa a entenderse como un tiempo psicológico y no pautado por el ritmo de la vida externa al sujeto. Todo ello se aprecia tanto en el eterno retorno de los recuerdos machadiano<sup>72</sup> como en el de Bloom, cuyo deambular por Dublín está marcado por temas fijos que ocupan la mayor parte de su tiempo<sup>73</sup>. Las *asociaciones de ideas*, diseñadas para el psicoanálisis, serán exploradas estéticamente por los *-ismos*. El *Dadaísmo* se basa en el efecto chocante que produce en el receptor una combinación azarosa; mientras que la asociación inconsciente de ideas *inducida* por la escritura automática, constituye el *Surrealismo*, y fue integrada por Joyce en su *monólogo interior*; usando otra

---

Kurtz, que se debate entre una sabiduría divina, budista, y la desorientación, el nihilismo y el horror modernista, la revolución contra el sistema y lo peor del mismo, recita “The Hollow Men” de Eliot, y sobre su mesa se puede ver el libro de Frazer, *The Golden Bough*, dando una pista interpretativa eliotiana muy apropiada a esta visión fílmica de *Heart of Darkness*. Arquetipos míticos de la occisión del rey o el dios, que transmite su divinidad y sabiduría a su verdugo, se perciben; el sentido epifánico de revelación del rito sacrificial sagrado, con el retorno de la paz, es patente. Puesto que en Conrad el protagonista no mata a Kurtz, es Coppola, buen conocedor de Joyce y Eliot, quien incorpora estos elementos junguianos. (Vid. Monje Justo, Adolfo Ignacio: 382)

<sup>72</sup> Antonio Machado asistió en el Colegio de Francia de París (1910-1911) al curso de Henri Bergson, de quien tomó su poética de la poesía como “palabra en el tiempo”, como intuición de imágenes vívidas y no sólo cobertura de conceptos.

<sup>73</sup> La crítica al concepto de tiempo —a partir del tiempo bergsonian y la teoría de la relatividad espacio-temporal— alcanzarán gran auge en la literatura postmoderna, en el tiempo elástico y el eterno retorno de García Márquez, o en los *coágulos de tiempo* de Cortázar: “La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... con nosotros, por decirlo así” (Cortázar, Julio, *El perseguidor*: 14).

técnica para hacer aflorar el inconsciente, al elaborar el monólogo interior de Molly Bloom, por ejemplo, Joyce despertaba a Nora y le pedía que le contara lo que estaba soñando, anotándolo rápidamente. Los *cadáveres exquisitos*<sup>74</sup> eran un término medio entre Surrealismo y Dadaísmo: el resultado de un cadáver exquisito tenía un porcentaje de puro azar, o sea, *Dadá*, ya que ningún participante sabía lo que habían escrito los demás, y un porcentaje de creación automática surrealista, ya que cada uno debía crear una frase completa sin pensar. La combinación del *tiempo interno*, bergsoniano, con la *asociación de ideas*, freudiana, engendró el *stream of consciousness*<sup>75</sup> de Joyce.

La teoría junguiana de los arquetipos será crucial en el Primer Modernismo. *The Waste Land* quiso ser la *Commedia* del Modernismo, la obra que cristaliza y compendia su época como nuevo orden-caos. *The Waste Land* tiene dos vertientes simultáneas irresolubles porque quiere retratar un mundo que es, como el cosmos representado en el Templo de Apolo en Delfos, caos y orden –Apolo y Dionisos–. En tanto que anti-cosmos confuso y fragmentario, *The Waste Land* es devastador. En tanto que cosmos-orden, el lector se reconforta al encontrar en el caos módulos y referencias sólidas y universales. En su afán por encontrar mitos universales, Eliot se documentó en *From Ritual to Romance*, de Jessie Weston, y en *The Golden Bough*, de Frazer. Era una búsqueda de una unidad en la pluralidad de los mitos colectivos de la humanidad, el inconsciente colectivo de Jung. Dice Valverde que tales entidades heredadas “ordenarían el creciente caos actual, cubriendo su nihilismo con un repertorio de amplias y vagas imágenes cuasirreligiosas, con lo que se salvaría así un vacío espiritual, a la espera de nuevas creencias, o en lugar de ellas” (Riquer y Valverde: 16). Creemos que Valverde muestra una intuición certera al opinar que, en literatura, fue “seguramente nunca creído de veras, sino más bien adoptado como recurso extremo ante la amenaza de derrumbamiento de la civilización occidental” (*Ibidem*). En todo caso, el *Ulysses*, y sobre todo el *Finnegans Wake* de Joyce tienen algo que ver con estas ideas, sólo que Joyce las utilizó en modo no serio, incluso paródico, lejos de la seriedad apocalíptica con que las escenificaron Eliot y Pound. Jung se quedó admirado de la sabiduría psicológica, especialmente femenina, del *Ulysses*:

I'm profoundly grateful to yourself as well as to your gigantic opus, because I learned a great deal from it. (...) The 40 pages of non stop run at the end is a string of veritable psychological peaches. I suppose the devil's grandmother knows so much about the real psychology of a woman, I didn't.  
(Jung, Carl Gustav, Adler, Gerhard & Jaffe, Aniela: *Selected Letters of C.G.Jung*, 1901-1961: 17)

<sup>74</sup> El *cadavre exquis* es un divertimento lúdico-experimental practicado por los surrealistas Duhamel, Prévert, Tanguy, Éluard, Breton y Tzara en 1925. Breton y Elouard, lo definen como “jeu qui consiste à faire composer une phrase, ou un dessin, par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes”. (Breton, André et Elouard, Paul: *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie Beaux-Arts, 1938) El nombre se deriva de la frase que surgió cuando se empleó este juego por primera vez: “Le cadavre-exquis-boira-le vin-nouveau”. (El cadáver exquisito beberá el vino nuevo). Neruda y Lorca los continuarían con sus *poemas al alimón*; Nicanor Parra y Huidobro, con sus *quebrantahuesos*.

<sup>75</sup> En este estudio empleo el término *stream of consciousness*, porque es universalmente aceptado (frente a *flujo de consciencia*, *fluir de consciencia* o *corriente de consciencia*).



Jung ha servido de soporte teórico a Yeats, y, sobre todo, a Eliot, como puede apreciarse en sus disquisiciones sobre el orden y el mito en su ensayo “Ulysses” (1923) y en las figuras-símbolo de *The Waste Land*<sup>76</sup> (*the thunder, death by water, the perilous chapel, the quest for the Graal, the Fisher King, the burial of the dead, the Phoenician sailor* o las cartas del Tarot.). Pero ese retorno en forma de eco sobrecogedor a la religión, a la magia, a cualquier mito, o a todos, no es lo que Jung quería decir. El hombre moderno, y él mismo, ya no puede revivir ningún mito:

Había explicado los mitos de los pueblos primitivos, había escrito un libro sobre los héroes, sobre el mito en el que desde siempre vive el hombre. “Pero, ¿en qué mito vive el hombre de hoy?”. “En el mito cristiano, podría decirse”. “¿Vives tú en él?”, me preguntaba. Si debo ser sincero, no. No es el mito en el que yo vivo. “¿Entonces ya no tenemos mito?”. “No, al parecer ya no tenemos mito”. “¿Pero cuál es, pues, tu mito, el mito en que tú vives?”. Entonces me sentí a disgusto y dejé de pensar. Había llegado al límite. (Jung, 2001: 205).

Joyce era tan escéptico hacia Jung como el propio Jung. A Joyce le gusta la idea arquetípica como *bella trovata* (aquel “*se non è vero, è ben trovato*”); le atrae, pero bromea lúdicamente con ella, como con el psicoanálisis<sup>77</sup>, con la teoría histórica de Vico y con casi todo. Al igual que a Picasso los motivos pictóricos le servían sólo de excusa para descomponerlos y recomponerlos, a Joyce los motivos intelectuales, le permitían fraguar lo que Umberto Eco denomina *un plan operativo*, un *andamiaje* para seguir un plan creativo, pero cuya verdad era irrelevante, y, por ende, su última obra se centra en el juego puro. Bajo esta perspectiva, obviamente, *el andamiaje podía retirarse una vez acabado el edificio*<sup>78</sup>. Veamos un ejemplo. En Jung, la mujer proyecta los contenidos de su *ánimus* idealizado en un hombre real, lo que termina por generar un sentimiento de desilusión. En la médula del monólogo interior de Molly Bloom en *Ulysses* encontramos una y otra vez la esperanza penelopeica del retorno de su *ánimus*; Leopold Bloom logró ser ese *ánimus* ideal aquella primera noche, como Joyce lo fue para Nora Barnacle. Pero esa imagen *ánimus* procede de Michael Furey, quien nunca pudo decepcionarla, sino que, al morir, cristalizó como *ánimus* ideal, transformándose en sus sucesivos amantes, Kearns y Joyce, todos ellos con un físico casi idéntico. Los *alter ego* de Nora Barnacle –Gretta Conroy, Bertha Rowan, o Molly Bloom–, anhelan que regrese su *amante salvaje*. Molly no se refiere a Bloom ni a sus amantes, sino a la imagen abstracta de su *ánimus*, que es impersonal. Cuando en “The Dead” Greta piensa en su amante muerto, es una imagen *ánimus*; ambas representan, desde luego, el *ánimus* de Nora Joyce, lo cual está

---

<sup>76</sup> Nótese que, sin embargo, como ya hemos mencionado que T. S. Eliot no extrajo las figuras arquetípicas de los planteamientos jungianos, sino de *From Ritual to Romance* de Jessie Weston y de *The Golden Bough* de Frazer.

<sup>77</sup> En *Finnegans Wake*, Joyce juega con el nombre de Jung y de Freud o el psicoanálisis en muchas ocasiones, al referirse a “*psaakoonaloose*” o “*Jungfraud’s Messonge Book*”. Jung le defraudó al haber sido incapaz de ayudar a Lucía Joyce, “*young and easily freudened*” (“*young and easily frightened/fraudened*”), aunque el mismo Jung alentó a una paciente archimillonaria para que ayudara a Joyce muy generosamente; Jung leyó *Ulysses* elogiando el monólogo final, aunque con una frase ambigua, como veremos.

<sup>78</sup> Umberto Eco lo menciona en referencia a la trama odiseica, pero nosotros creemos que puede extrapolarse a todos los elementos míticos, arquetípicos, referencias culturales y autobiográficas e, incluso, al cruce de múltiples coordenadas: espacio-temporales, color, órgano, etc. de los esquemas para *Ulysses*, y quizás a todo lo que no sea puro estilo. Estas constricciones proporcionaban un andamiaje para mantener la ilimitación de lo real dentro de unos límites.

perfectamente documentado. Otro ejemplo de la influencia de Jung lo hallamos en *Finnegans Wake*, donde se lee en el cuaderno escolar: “Is the Co-Education of Animus and Anima Wholly Desirable?” (*Finnegans Wake*: 307), poniendo en tela de juicio el concepto de *coeducación* creado por Jung, y aludiendo a los arquetipos de *anima* y *animus*, es decir, imágenes inconscientes de cualidades masculinas y femeninas. Por último hemos de referirnos al *self* o *sí-mismo* como el arquetipo total: una unión de los opuestos que se representa simbólicamente por el círculo y que reconocemos en la estructura de *Finnegans Wake* por su *coincidentia oppositorum*. De ahí su inasible *fluir*, heraclítico, sus contrarios idénticos, y su vuelta mandálica del fin al inicio. El *sí-mismo* se relaciona con el *puer aeternus*, niño eterno:

El niño es futuro en potencia... En el proceso de individuación anticipa la figura que resulta de la síntesis de los elementos conscientes e inconscientes de la personalidad. Es, por eso, un símbolo que une los opuestos, un mediador, un salvador, es decir, un hacedor-de-la-totalidad... A esa totalidad que trasciende la consciencia yo la he denominado ‘el sí-mismo’. La meta del proceso de individuación es la síntesis del sí-mismo... los símbolos de la totalidad se presentan con frecuencia al principio del proceso de individuación, y hasta se los puede observar en los primeros sueños de la más remota infancia. Esta observación apoya la hipótesis de que la potencialidad de la totalidad ya existe *a priori*.  
(Jung, 2010: 152-53)

La teoría de Adler de los complejos de inferioridad/superioridad también tiene su eco modernista en Joyce. Toda la obra de Svevo<sup>79</sup>, de gran influjo en Joyce<sup>80</sup>, es un estudio del *uomo inadeguato*, el inadaptado, el inepto, y del complejo de inferioridad del hombre medio moderno, sus racionalizaciones autojustificativas y sus mecanismos de compensación en virtudes artísticas que justifican carencias en otros ámbitos valorados por la burguesía:

—Chi non ha le ali necessarie quando nasce non gli crescono mai più. Chi non sa per natura piombare a tempo debito sulla preda non lo imparerà giammai e inutilmente starà a guardare come fanno gli altri, non li saprà imitare. (...)  
—Ed io ho le ali? —chiese abbozzando un sorriso—.  
Per fare dei voli poetici sì! —rispose Macario, e arrotondò la mano quantunque nella sua frase non ci fosse alcun sottinteso che abbisognasse di quel cenno per venir compreso<sup>81</sup>.  
(Svevo, *Una vita*: 129).

Esta figura del hombre sveviano acomplejado en la sociedad, que se ampara en sueños de grandeza a modo de mecanismo de compensación —siempre un judío triestino, *alter ego* de sí mismo—, lo asimila Joyce, que buscaba un modelo judío de este tipo, para crear a Leopold Bloom<sup>82</sup>. El choque entre interioridad artística y eficiencia burguesa preludia el choque del Penman y el Postman en *Finnegans Wake*, donde Joyce justificará en la entrega total al arte de

<sup>79</sup> Svevo y su entorno triestino-veneciano tuvieron contacto con Jung, que se refleja en un ambiente psicoanalítico muy *sui generis* en sus obras, notablemente en *La coscienza di Zeno*, apreciada por Joyce.

<sup>80</sup> Joyce recitaba de memoria fragmentos enteros de obras de Svevo, y apreciaba sus dos primeras obras.

<sup>81</sup> Traducción: “A quien no tiene las alas necesarias cuando nace, ya no le crecen jamás. Quien no sabe por naturaleza caer a plomo al tiempo debido sobre la presa no lo aprenderá jamás e inútilmente observará cómo lo hacen los otros, no sabrá imitarlos.

—¿Y yo, tengo alas? —preguntó esbozando una sonrisa.

—Para hacer vuelos poéticos, sí. —respondió Macario, y redondeó una mano por más que en su frase no hubiera ningún sobreentendido que hiciese necesario aquel gesto para ser comprendido.”

<sup>82</sup> Recordemos la fantasía de Bloom de publicar un relato, que tiene su contraste exacto con las burlas de los niños repartidores del periódico; similar a los ‘*sogni di grandezza*’ literarios de Zeno Cossini y del propio Svevo.

la cigarra la exigencia del apoyo económico de la hormiga: “We are Wastenot and Want, (...) for the prize of your save is the price of my spend” (*Finnegans Wake*: 418)

El concepto de *totalidad* de la *gestalt* estaba, a grandes rasgos, implícito en el arte desde sus orígenes –en tanto que ligado al concepto pitagórico de armonía de conjunto–, pero va a ser crucial en el *Modernismo*, en el cual las partes aisladas parecen a veces un cúmulo de absurdos, y es sólo en la visión del conjunto cuando comprendemos su función y significado. Ahora bien, lo que muestra el *Modernismo* es que la estructura aglutinante puede ser también una estructura dinámica. Nuestra mente tiende a realizar previsiones de un mensaje continuado, y esperar series posibles de motivos, presuponiendo una unidad subyacente; y esta expectativa activa la realiza automáticamente, como el texto predictivo de un programa informático. En este sentido, el cine que nacía mostraba que disponemos de una capacidad y una limitación que nos hace organizar imágenes proyectadas (en el fondo, fotogramas estáticos distintos entre sí e inconexos), para interpretarlas como movimiento en el espacio y como serie de acciones sucesivas en el tiempo. Ahora bien, el modernismo aprovecha esta característica para forzarnos a interpretar imágenes *verdaderamente dislocadas* en una unidad, y así representa y transmite el caos contemporáneo. Eliot explica su *Waste Land* como una cascada de imágenes que van insistiendo en contenidos concretos, motivos recurrentes, que se van solidificando.

Los cambios tecnológicos y la estandarización del trabajo tendrán sus primeras críticas en Kafka, en Joyce, en Chaplin y en César Vallejo, y tendrán sus entusiastas en los *futuristas*. La tecnificación y estandarización del trabajo será un elemento de progreso pero también una fuente de alienación. Bloom, por ejemplo, en *Ulysses*, se encuentra incómodo y marginado en la turbamulta maquinal y de trabajo pautado del periódico en *Aeolus*; mientras Stephen deambula, Bloom vive esclavo de su reloj. César Vallejo contrasta con frecuencia espíritu humano y máquinas. *The Waste Land* muestra al sujeto alienado en la cotidianeidad maquinal de la vida moderna y Kafka muestra al hombre que ya no es más que un número. Sólo los futuristas subrayan el lado positivo, incluso euforizante, lo *sublime* de las máquinas, afirmando que un coche de carreras es más bello que la Victoria de Samotracia. El conflicto máquina/hombre será frecuente, incluso en Chaplin. El auge del feminismo es reflejado en Forster, Lawrence y Woolf.



Chaplin, atrapado en la máquina para comer, en *Modern Times*, de 1936: la máquina y la tecnología como metáfora de la alienación moderna del ser humano es una fuente recurrente de *gags* en el *slapstick*.

*A Room of One's Own*, por ejemplo, muestra la imagen de una nueva mujer que se resiste a seguir los patrones de feminidad fijados por la sociedad victoriana; esto incluye la liberación sexual, con un tratamiento mucho más directo en Lawrence y Joyce. *Ulysses*, publicada en París en 1922 no fue publicada en EE.UU hasta 1933 y en Londres hasta 1936, y *Lady Chatterley's*

*Lover*, publicada en Florencia en 1928, no fue autorizada en Gran Bretaña hasta 1960. Woolf representó también como persona un modelo de mujer liberada y es digno de mención el análisis psicológico que sobre la noción ibsenita de la libertad femenina hace Joyce en *Exiles*<sup>83</sup>.

Se producen, es cierto, elementos decepcionantes, pero también euforizantes. El siglo XX conserva ciertas facciones del XIX, que resurgen de sus cenizas una y otra vez, a pesar de todo, como su fe en el progreso. En medio de este multiforme y desorientador panorama, sin anclas pero sin rumbo –o con demasiados rumbos–, en parte desolador, en parte eufórico, innovador pero huérfano, el racionalismo decimonónico queda aniquilado; incluso las nuevas propuestas más positivas, son tan múltiples que el resultado es una imagen caótica del cosmos.

### II.3. Estéticas precursoras de Joyce y el Modernismo

El Modernismo entraña un cierto clasicismo, ya que conserva aquel respeto reverencial y arqueológico por el pasado del diecinueve, y plantea un experimentalismo integrado en una tradición perenne, un canon, el “orden simultáneo” de Eliot. Bien entendido, y a diferencia del Renacimiento y el Neoclasicismo, para los modernistas los clásicos y la tradición son referentes para la creación y experimentación, pero no para la imitación servil. El problema es que *no existe un canon universal*: Joyce entronca con Shakespeare, Flaubert, Ibsen, D’Annunzio, Tolstoy y Dujardin; a Dante, Vico, Tomás de Aquino. Su marco referencial incluye a medievales, isabelinos renacentistas y decimonónicos, pero desdeña a Balzac y Dostoievsky. Pound, en cambio, descarta a Shakespeare, y se remite a la poesía trovadoresca y al Hai-Ku. A continuación nos centraremos en aquellos movimientos del siglo precedente que tuvieron influencia en el Modernismo, y especialmente en Joyce: el Naturalismo, el Esteticismo, el Simbolismo, el Decadentismo finisecular y el Ibsenismo.

#### II.3.a) El Naturalismo

El *Naturalismo* no se limita a incluir los aspectos brutales, primarios y los ambientes de degeneración y miseria, sino que se centra casi completamente en ellos, tendiendo sistemáticamente a implantar una visión fatalista de la existencia –en el fondo, romántica a su pesar, y no tan realista–, y perdiendo con ello un posible equilibrio armónico en la representación. Podría por tanto hacerse una seria objeción a su neutralidad y objetividad programáticas, aunque la respuesta del naturalista será que objetivamente el mundo es así. Pero, ¿es objetivamente así? Ibsen, primero, y luego el Modernismo rechazan el fatalismo. En *Lady Chatterley’s Lover*, Connie vive su situación y su adulterio como una liberación, no como una condena; en *Casa de muñecas*, Nora cambia su propio destino dejando a Torvald. La influencia del Naturalismo en Joyce<sup>84</sup> y Lawrence es patente, pero los protagonistas dublineses de Joyce,

---

<sup>83</sup> Vid. Preciado, 2002, *passim*, sobre el tratamiento de la libertad de la mujer en James Joyce.

<sup>84</sup> Cabe señalar aquí que en *Tiempo de silencio* se da una fuerte influencia del Naturalismo, tanto por vía directa como por vía indirecta, a través del *Ulysses* de Joyce y de *El árbol de la ciencia* de Baroja. Bástenos recordar el fresco que hace de los arrabales donde vive “el Muecas” o su tratamiento de la herencia genética en las hijas de éste, por ejemplo.

aunque condicionados, evolucionan hacia un sentido de libertad del individuo que le aporta Ibsen, como puede apreciarse en *Exiles*, y en sus siguientes obras ciertamente muestra más variedad de lo real, elimina el corset de la trama, abre perspectivas, y se aleja del determinismo. Recordemos cómo Stephen, al final de *A Portrait*, elige su propio destino y va a la búsqueda de la “uncreated conscience of my race”, corrigiendo así sometimientos anteriores como el de Eveline en *Dubliners*. Eveline no puede huir de Irlanda, es incapaz de romper las cadenas que la atan por miedo a lo desconocido pero el hijo de Daedalus en *A Portrait* elige volar. Además, lejos del uso denotativo del lenguaje propio de los naturalistas, la forma misma evoluciona en vuelo libre hacia una exploración lingüística capaz de englobarlo todo en el verbo y el juego de palabras, como ocurre en *Ulysses* y en *Finnegans Wake*. Es indudable que Joyce pasó de un Realismo más fatalista en *Dubliners* a un Ibsenismo radical en *Exiles* y *A Portrait*. Sin embargo, en *Ulysses*, vemos a Bloom en un punto intermedio entre libertad y sociedad; maniatado por los condicionantes de su vida rutinaria, luces de esperanza se abren aquí y allá a lo largo de su jornada merced a su sueño de recuperar el amor en Molly. La influencia de Flaubert y el *Realismo* sobre Joyce reside más bien en elementos estilísticos y formales, tales como la *distancia del autor* respecto de la acción –Flaubert, en comparación con sus contemporáneos, había eliminado la presencia del autor– o el uso de la *mot juste*, la palabra adecuada. En *The Making of Ulysses*, su amigo, el pintor Frank Budgen que convivió con Joyce durante la elaboración del *Ulysses*, testimonia que el autor del XIX más apreciado por Joyce era Flaubert, junto a Tolstoy, y su radical descarte de Balzac y Dostoievsky:

Of all the great nineteenth century masters of fiction Joyce held Flaubert in highest esteem. When I mentioned Balzac, he said: “I am inclined to think that Balzac’s reputation rests on a lot of neat generalisations about life.” I asked him if he did not think Dostoievsky a supremely great writer. “No”, said Joyce bluntly. “Rousseau, confessing to stealing silver spoons he had really stolen, is much more interesting than one of Dostoievsky’s people confessing to an unreal murder.” “And what about Tolstoy?” “He is different”, Joyce said. “Tolstoy is a great writer. Think of the story of the rich man’s devotion to his poor manservant –Master and Man. After Flaubert the best work in novel form has been done by Tolstoy, Jacobsen and D’Annunzio.”  
(Budgen, 1937: 184).

Si algunos vanguardistas –Dadá, surrealistas– tendían a la improvisación, los modernistas, poundianos, y significadamente Joyce, tenían la vena perfeccionista de la prosa de los maestros del Realismo. Si Joyce rechazó cosas del Realismo, nunca rechazó el trabajo arduo de la búsqueda de la expresión, su perfeccionismo. Sabemos de su búsqueda de una sola palabra o frase durante semanas; sabemos cómo casi quemó *Stephen Hero*<sup>85</sup>; conocemos el cambio radical de estructura que dio nacimiento a la estructura nueva, ya rupturista, de *A Portrait*, y sus visitas a la imprenta para retocar *Ulysses* sobre las pruebas, una y otra vez, conforme se acercaba la publicación.

---

<sup>85</sup> Arrojado en un momento de desesperación a una estufa, sólo nos quedan las páginas 519 a 902.

### II.3.b) Parnasianismo, Esteticismo y Simbolismo

El lema *parnasiano* era *l'art pour l'art*<sup>86</sup>, en reacción contra el el exceso del yo *romántico*, al que oponen una poesía preciosista y alejada del yo, que les lleva a buscar ambientes exóticos, preferentemente helénicos y orientales, como en esta descripción de una dama oriental: “Ses mouvements sont pleins d'une grâce chinoise./ Et près d'elle on respire autour de sa beauté/Quelque chose de doux comme l'odeur du thé” (Gautier, “Sonnet”, en *Oeuvres*: 209). En este exotismo que aleja el yo, el *Parnasianismo* prefigura el primer embrión del *Modernismo*.

Afín al *Parnasianismo*, el *Esteticismo* inglés era la doctrina atribuida a Walter Horatius Pater y Oscar Wilde. Puede datarse su nacimiento en 1868, año en que Pater publica *The Renaissance*. En su conclusion, Pater defiende que *lo sublime* se manifiesta en sensuales instantes de revelación existencial –instantes de resplandor ético-estético–:

Every moment some form grows perfect in hand or face; some tone on the hills or the sea is choicer than the rest; some mood of passion or insight or intellectual excitement is irresistibly real and attractive for us, —for that moment only. Not the fruit of experience, but experience itself, is the end. A counted number of pulses only is given to us of a variegated, dramatic life. How may we see in them all that is to be seen in them by the finest senses? How shall we pass most swiftly from point to point, and be present always at the focus where the greatest number of vital forces unite in their purest energy?  
To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life. (Pater: 210)

Esta última afirmación sobre el *éxtasis* y el éxito en la vida, tendrá pronto su eco en Baudelaire que afirma que el *dandy* debe *ser sublime sin interrupción*<sup>87</sup>. La rutina y el hábito nos llevan al fracaso pues todo lo igualan, cegándonos e impidiendo capturar lo exquisito y *lo efímero*, que liberan el espíritu:

Failure is to form habits: for habit is relative to a stereotyped world, meantime it is only the roughness of the eye that makes any two persons, things, situations, seem alike. While all melts under our feet, we may well catch at any exquisite passion, or any contribution to knowledge that seems (...) to set the spirit free for a moment (...). (*Ibidem.*: 2010-11)

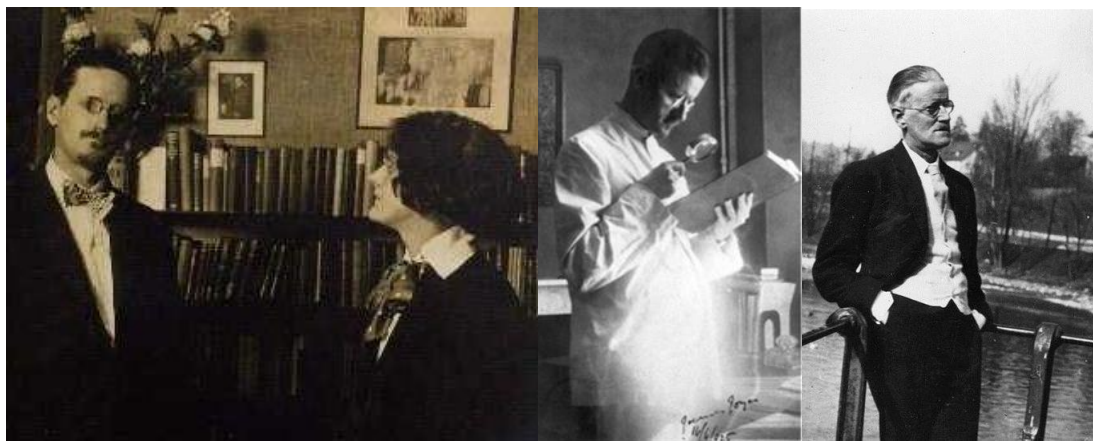
El instante de revelación es clave en Walter Pater. Es el resplandor estético instantáneo lo que da sentido a la vida, y lo único digno de prevalecer en la obra. Es en realidad un concepto platónico –la luz que libera al espíritu de su cárcel–. Este concepto del momento ardiente influiría en la *epifanía del fuoco* de D'Annunzio; y, considerado de forma inversa, *lo sublime* es una revelación dura, lo cual en realidad está más cerca del concepto original de Longino; así llega Joyce a las *epifanías*; también reencontramos la revelación en Virginia Woolf, quien, educada en los principios de Pater por su hermana Clara Pater, considera la obra estética como

<sup>86</sup> Gautier fue el que dió sentido estético a la expresión ‘el arte por el arte’, aunque la paternidad de la frase se atribuye a otros autores (al filósofo Victor Cousin o bien a Benjamin Constant de Rebecque).

<sup>87</sup> “Le dandy doit aspirer a être sublim sense interruption”, en Baudelaire, Charles. *Journaux intimes. Fusdès. Mon coeur mis a nu*, XVI. Les éditions G.Crèset et Cie. 1920, Paris, III.

una “visión”. La reflexión final de *To the Lighthouse* así lo indica: “It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision” (Woolf, Virginia, *To the Lighthouse*: 134).

Como veremos, en ocasiones la visión se refiere al momento de inspiración previa a la creación de la obra o constituye, y en otras, a la realización misma de la obra. Pero la obra culmen de Pater fue *Marius the Epicurean* (1875), que se convirtió en la Biblia de los estetas y que plantea una ética estética<sup>88</sup>. Yeats lo llegó a considerar el libro sagrado de su generación. El Esteticismo abogaba por el “art for art’s sake”, copia exacta del lema parnasiano “l’art pour l’art”, y había así sentado las bases para una conciencia del artista como un iluminado que no debe nada al público burgués, de espíritu vulgar y con escasa sensibilidad artística; se había asentado, gracias a ellos, la idea de que había que distanciarse de la masa, a la que sólo le preocupaba un *aptum*<sup>89</sup> convencional burgués, lo conveniente, la funcionalidad decorativa y una función moral en el arte, impidiendo centrarse en la belleza en sí misma a la que las masas eran insensibles. Así pues, al igual que el Parnasianismo evolucionó desde el Romanticismo, el Esteticismo lo hizo desde el Parnasianismo; de hecho, los mismos autores parnasianos acabaron integrándose primero en las filas esteticistas y después en las decadentistas.



Joyce casi siempre mantuvo un dandismo equilibrado entre clasicismo, romanticismo y esteticismo

En cuanto a Oscar Wilde, su estética queda bien definida en el prefacio a *The Picture of Dorian Gray*, que, construido a base de una lista de máximas, se asemeja ya a los *Fussèes* de Baudelaire y a los “Manifiestos Vanguardistas”. Afirma, por ejemplo: “To reveal art and

---

<sup>88</sup> El ideal homoerótico espiritualizado es un elemento indisoluble de la cultura clásica grecolatina, y es uno de los elementos que hacían a Pater y a Wilde idealizar aquella época. Mario pasa de los cultos domésticos romanos a una crisis ante la muerte, que le lleva al epicureísmo y luego al estoicismo de Marco Aurelio; finalmente se adhiere a los paleocristianos que se refugian en las catacumbas para no morir en el circo. En contra de la idea generalizada, el epicureísmo perseguía el placer controlado y austero, el bienestar del cuerpo y el espíritu; y por tanto no era contrario al ascetismo estoico sino algo muy similar. Por poner sólo un ejemplo, los epicúreos llevaban una medalla de Epicuro para sentir que les acompañaba y vigilaba, como un Dios curioso y entrometido, es decir, muy similar al Dios cristiano, que acompaña en forma de crucifijo como un ángel de la guarda. Por todo ello, es natural el paso del epicureísmo al estoicismo y de éste al cristianismo. Se trata siempre de una búsqueda de la seguridad y el bienestar espiritual y físico naturales, y ésa es la belleza que se persigue.

<sup>89</sup> Las citas de Wilde, descontextualizadas, como “all art is quite useless”, frase que cierra el refacio a *The Picture of Dorian Gray* y que, en realidad, se refiere al rechazo del *aptum* utilitarista, han tenido el efecto de hacer parecer el esteticismo algo superficial y frívolo; pero basta hojear la obra fundadora, el *Marius the Epicurean* de Pater, para ver que es una profunda reflexión filosófica que detesta la superficialidad y el simplismo, llena de preceptos y estilo de vida; lejos de hablar de una belleza meramente exterior, el esteticismo se refiere a una belleza interior equilibrada con la exterior y con una vida plena, bella.

conceal the artist is art's aim" (Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, Preface: 11). Es la desaparición del autor, que ya buscaban los parnasianos, que perseguirán D'Annunzio, Joyce y los imagistas, y que será una realidad, progresivamente más palpable, en la literatura del siglo XX. Wilde afirma que el fin estético no es demostrar algo, pues demostrar no tiene sentido, ya que para él toda demostración es mera sofisticación: "No artist desires to prove anything. Even things that are true can be proved" (*Ibidem*). El arte no es un arma de convicción, y afirma que toda simpatía ética es un imperdonable manierismo de estilo. El receptor espera que critique la ética en sus propios términos, filosóficos, pero la crítica en términos formales, lo cual da el efecto de frivolidad despectiva que tanto gusta a Wilde: "An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style" (*Ibidem*). No sólo el lenguaje sino el pensamiento mismo es un instrumento en términos artísticos; por tanto vicio y virtud son sólo materiales artísticos: "Thought and language are to the artist instruments of an art. Vice and virtue are to the artist materials for an art" (*Ibidem*). Con Wilde, el vicio irrumpe en medio de la belleza límpida platónica: Esteticismo, Decadentismo y Simbolismo, como hemos dicho, estaban imbricados entre sí. De hecho, Wilde es también decadentista, y el libro de sobremesa de Dorian Gray es la biblia del Decadentismo, el *À rebours* (*A contrapelo*), de Huysmans.



Edgar Allan Poe

Charles Baudelaire

Joris-Karl Huysmans

Oscar Fingal O'Flaherty Wilde

El Simbolismo caracteriza a un grupo de poetas franceses que toman como padre a Edgar Allan Poe<sup>90</sup>, ya que los símbolos son muy potentes en su obra. Este movimiento lo difundió en Gran Bretaña la obra de Arthur Symons *The Symbolist Movement in Literature* (1899) y tuvo gran repercusión entre los poetas y novelistas modernistas. Para considerar un texto como tal, el *símbolo* ha de tener una fuerza e intensidad mayor de lo habitual, central en la obra, y además, si bien posee un significado sugerido, éste es fijo y unívoco, no polivalente ni variable. De ahí que el símbolo, en el *Simbolismo*, aunque tendió progresivamente hacia la ambigüedad, estaba lejos de la polivalencia interreferencial que alcanzará en Joyce o Eliot. En estos *modernistas*, una sola palabra adquiere innumerables evocaciones simbólicas, una escena

<sup>90</sup> Recordemos que Poe explica su método constructivo en "The Philosophy of Composition", basándose en una idea central: qué es aquello que más impresiona y afecta al hombre: la muerte. A partir de ahí deduce o induce los elementos estructurales —estrofas, ritmo, periodos— y fonéticos; de ahí, decide el motivo central, una expresión que ha de reiterarse obsesivamente y condense la idea del *nevermore*. Necesita un animal que pueda producir un sonido semejante, y que sea, en sí mismo, icono simbólico de la misma idea que expresa —la muerte—; de ahí, extrae el cuervo en el poema "Nevermore". Es un cocinado en varias capas de símbolos potentes de una sola idea. En otras ocasiones, ya que la muerte de una mujer joven y bella es una variante igualmente universal, la empleará, aquí, y en sus relatos (*Vid.* pp.42-3 y 130, para mayor detalle).



múltiples planos de lectura, un personaje simboliza muchos conceptos y a otros personajes y todos estos símbolos están inextricablemente entrelazados, imbricados entre sí en referencias intratextuales, además de aludir a otros símbolos extratextuales; con Joyce, el *símbolo*, antes unívoco<sup>91</sup> (incluso cuando era etéreo e inasible), deviene *poliédrico*; pero es innegable que el símbolo múltiple de Joyce tiene sus raíces en el *Simbolismo*. La influencia de Symons era muy intensa en la poesía de Joyce. Por supuesto, tenía obras suyas en su biblioteca personal, como sabemos por Ellmann; y mantuvieron una relación personal y literaria, en la que Symons generalmente le apoyó. Más aún: Gogarty contó a Stanislaus Joyce que George Moore, apenas leyó un poco de *Chamber Music*, vió una imitación del simbolista Symons: “Moore read some of them languidly and then handed them back to Russell with one weary word of criticism –Symons! They were, he opined, mere imitations of Arthur Symons”. (Joyce, Stanislaus: 252).

El *Simbolismo*, aunque originado en Poe, surge como tal con *Les fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire –quien evolucionará rápida, imperceptiblemente, hasta ser también la voz del *Decadentismo*–. Ahíto ya de los plantemientos realistas, los poetas jóvenes encuentran un antecedente simbolista *avant-la-lettre* en el pintor renacentista italiano Giorgione, en quien también el símbolo deja de ser unívoco, una correspondencia uno a uno, y se convierte en algo multívoco, que resuena dentro de la mente del receptor, y, siendo conjunto de símbolos, la obra deviene algo más que su mera suma, y es también un símbolo en sí misma. Ríos de tinta han corrido sobre el oneroso, inquietante significado de los símbolos en



Giorgione, *La tempesta* (c.1505-1508), olio su tela, 82x73 cms. Gallerie dell'Accademia, Venezia.

*La tempesta*. No se trata ya de un símbolo alegórico medieval. La obra evoca algo potente en sí, inefable, misterioso, enigmático, que se expande por todo el contexto interno de la obra generando resonancias subconscientes, acaso atávicas, en el receptor.

Las resonancias enigmáticas, simbolistas sin duda, son el núcleo de muchos fragmentos enigmáticos de Joyce, desde *Dubliners*; piénsese en las últimas tres líneas de *The Sisters*, o en la descripción gótica de la habitación del sacerdote muerto en *Araby*. Baudelaire consideró que el

<sup>91</sup> Como ejemplo, el “olmo seco” de Antonio Machado simboliza a Leonor, o a sí mismo, pero es en abstracción una sola idea: la de una primavera inesperada en un ser moribundo. En cambio, el apelativo de “Bardo valedor de bueyes” de Stephen simboliza múltiples cosas: su carácter de poeta, la burla de Mulligan, su autocomparación con Shakespeare –también vista con ironía–, la referencia a la carta de *Nestor*, en defensa de las vacas, la referencia al buey como símbolo del escritor y de Thoth, su patrón, y por si fuera poco la mala conciencia de Joyce/Stephen de haber iniciado su carrera en el diario de los ganaderos.

Simbolismo literario le debía casi todo a Poe, con su uso de la musicalidad y el símbolo potente, su *thanatos*<sup>92</sup> y sus temas melancólicos. *La tempesta* y *The Raven* nada tienen que ver ya con el preciosismo sensual del Parnasianismo. En efecto, es la voz de ultratumba de Poe la que aún resuena clara y potente en el poema más recitado (“Au lecteur”) de *Les fleurs du mal*:

Sur l’oreiller du mal c’est Satan Trismégiste  
 Qui berce longuement notre esprit enchanté,  
 Et le riche métal de notre volonté  
 Est tout vaporisé par ce savant chimiste. (...)  
 C’est le Diable qui tient les fils qui nous remuent! (... ..)  
 Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde! (... ..)  
 C’est l’Ennui! L’oeil chargé d’un pleur involontaire,  
 Il rêve d’échafauds en fumant son houka.  
 Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,  
 –Hypocrite lecteur, –mon semblable–, –mon frère!<sup>93</sup>”  
 (Baudelaire, *Les fleurs du mal*: 183)

Hay algunos retazos de la obsesión *decadentista* por Satán en Joyce: ya de niño, hizo el papel de la serpiente del Edén, en su primera representación teatral; su ensayo, casi infantil, sobre Byron será tachado por su profesor de herético, y después su ensayo *Arte y vida* será vetado por los mismos motivos, escenas ambas que aparece reflejadas en *A Portrait*; el diablo aparece en *The Cats of Beaugency*; tanto Stephen como Joyce se identifican con los herejes y ocultistas de la historia, estableciendo nexos entre Stephen y Simon Magus (que da nombre a su padre). Tanto Joyce como Stephen defienden a Bruno o Vico, y a los autores prohibidos por el índice inquisitorial, como D’Annunzio, Flaubert o Ibsen, contra la opinión general de su entorno; y hacia el final de *A Portrait*, al rebelarse contra el mundo, Stephen va a identificarse con el ángel caído, haciendo suyas las palabras de Lucifer, que han sido consideradas como el lema del héroe joyceano, el *Non serviam*: “I will not serve” (*A Portrait*: 211).

Pero Joyce estaba, en el sentido artístico y técnico más profundo, más próximo a la vertiente *simbolista*, desarrollada por Mallarmé, Verlaine y Rimbaud hacia 1870; de hecho, la vaguedad sugerente de sus primeras epifanías estaba cerca de la indefinición que proclama Verlaine. Verlaine creó el concepto de poesía simbolista, al revelar su noción de *azur* (“azul intenso”), en su *Art poétique*, en versos como éstos:

De la musique avant toute chose,  
 Et pour cela préfère l’Impair  
 Plus vague et plus soluble dans l’air,  
 Sans rien en lui qui pèse ou qui pose (...)  
 Et tout le reste est littérature.<sup>94</sup> (Verlaine, Paul: *Jadis et naguère*<sup>95</sup>: 22)

<sup>92</sup> Nos referimos al *Tanatos*, en sentido junguiano, como la pulsión de muerte, esto es, un deseo de abandonar la lucha por la vida y volver a la quietud de la tumba, la que se opone a *Eros*, la pulsión de vida.

<sup>93</sup> Traducción: “Sobre la almohada del mal está Satán Trismegisto/ Que mece largamente nuestro espíritu hechizado,/ Y el rico metal de nuestra voluntad/ Es sublimado todo por este sabio químico/ ¡Es el Diablo quien empuña los hilos que nos mueven! (...)/ Hay uno más feo, más malo, más inundo!/ Es el Tedio! Los ojos preñados de involuntario llanto./ Sueña con patíbulos mientras fuma su pipa/ Tú conoces, lector, este monstruo delicado./ –Hipócrita lector –mi semejante–, –mi hermano!” Este extracto pertenece al poema “Au lecteur” publicado en *Les fleurs du mal* obra dedicada a Gautier para señalar la deuda del autor con su maestro y con el parnasianismo. Nótese el célebre verso final: “Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère” que será reutilizado a modo de interreferencia culta en *The Waste Land* de Eliot.

A lo largo del poema, rechaza conceptos como el ingenio, la risa o el final efectista porque matan el disfrute poético al ser crueles y duros. La poesía, en su opinión, es el *azur* (el azul intenso de Rubén Darío), algo etéreo, impreciso, vago, melancólico mientras que el ingenio es bajo, concreto y definido, una especia para cocinas vulgares: “A l’esprit, Verlaine oppose l’Azur, ce qui est, semble-t-il, un souvenir de Mallarmé. (...) L’Azur, c’est la poésie, l’idéal. L’esprit est comparé ici



Henri Fantin-Latour: “Un coin de table”, 1872. Sentados, de izquierda a derecha: Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, y otros simbolistas y malditos.

à de l’ail, mot dévalorisé complètement par le complément: de basse cuisine” (Schneider: 113)<sup>96</sup>. *L’Azur*, la música –impregnada en especial de wagnerianismo– como modelo de la poesía y del arte, transforma la fórmula parnasiana de *lo pictórico*, de origen horaciano (“ut pictura poesis”) en *lo musical*. Con esta transformación, Verlaine ha pasado de sus inicios parnasianos al Simbolismo. Joyce, en *Ulysses*, musicaliza y hace lírica su prosa, llegando al extremo en *Finnegans Wake*; pero ya en la época de *Dubliners* recitaba de memoria fragmentos de prosa –de Svevo, por ejemplo– y afirmaba que su prosa está escrita para leerla en voz alta<sup>97</sup>. Un alumno relata que en sus clases de inglés, Joyce “básicamente declamaba a Paul Verlaine en francés o leía a Santo Tomás (...) o cantaba arias de Bellini acompañándose al piano”, y le leyó sus poemas: “Explicaba el significado simbólico de sus poemas, pero, imbuido como estaba yo de Croce, tenía audacia para contradecirlo y decirle que allí no había nada de eso sino pura música. Él lo tomó a bien y me dijo (creo que en italiano): “Tú sí comprendes mis poemas”. (Carta de Óscar Schwartz a Stanislaus Joyce, en McCourt: 309).

En 1890, la revista *Mercure de France* abandona el Decadentismo y se decanta en favor del *Simbolismo*. Los principios estéticos del Simbolismo aparecieron publicadas en la revista *Le symboliste*, mientras que los decadentes continuaron usando *Le décadent* como vehículo para difundir su concepción artística. Se perfiló así la divergencia entre *decadentes*, autocomplacientes experimentadores en el campo de los sentidos y del lenguaje, y *simbolistas*, que buscan los valores absolutos de la palabra y aspiran a expresar una armonía universal del mundo. Los decadentes continúan identificándose musicalmente con Richard Wagner, pictóricamente con el Impresionismo y filosóficamente con Schopenhauer. Los inicios

<sup>94</sup> Trad.: “Música por encima de todas las cosas,/ y, para ello, prefiere lo Impar/ más vago y más soluble en el aire,/ sin nada en él que pese o repose. (...) y todo lo demás es literatura”. Escrito en 1874, *L’Art Poétique* no fue publicado hasta 1882.

<sup>95</sup> Antiguamente y hasta hace poco; antaño y hogaño, en alguna traducción.

<sup>96</sup> Trad.: Al espíritu, Verlaine opuso el Azul, lo que es, al parecer, un recuerdo de Mallarmé (...). El Azul es la poesía, el ideal. El espíritu es comparado aquí al ajo, palabra desvalorizada completamente al agregar: de baja cocina.

<sup>97</sup> Este texturismo simbolista es uno de tantos aspectos poco obvios que lo relacionan con autores como García Márquez.

simbolistas de Joyce<sup>98</sup>, y buena parte de la técnica poética de Hulme, los imagistas y Eliot, están marcados por la influencia del ya mencionado simbolista inglés, Arthur Symons. Podemos observar, por ejemplo, muchas similitudes entre la estructura y las imágenes empleadas en el poema “After Sunset” (1882) de Symons, simbolista, con el que pasa por ser el primer poema del *Imagismo* y, por tanto, *pre-modernista*, “Autumn” (1909), de Hulme:

“After Sunset”	“Autumn”
<p>THE sea lies quieted beneath  The after-sunset flush  That leaves upon the heaped grey clouds  The grape’s faint purple blush.  Pale, from a little space in heaven  Of delicate ivory,  The sickle-moon and one gold star  Look down upon the sea.</p> <p style="text-align: right;">(Symons, <i>Silhouettes</i>:5)</p>	<p>A touch of cold in the Autumn night—  I walked abroad,  And saw the ruddy moon lean over a hedge  Like a red-faced farmer.  I did not stop to speak, but nodded,  And round about were the wistful stars  With white faces like town children</p> <p style="text-align: right;">(Hulme, en <i>Tearle</i>: 51)</p>

A pesar de que las reglas compositivas y fundamentos estéticos de Hulme se presentan como radicalmente nuevos y enfrentados al simbolismo, observamos una estructura análoga y en ambos casos detectamos la presencia de un observador contemplativo, aunque Symons, con la elegancia de su largo oficio, obvie mencionarlo: el yo lírico está presente, pero sobreentendido, lo que entraña un enfoque más vanguardista y más cercano al *monólogo interior*. En segundo lugar, se escenifica una hora determinada del día intentando grabar su luz, sus colores, de modo impresionista. Finalmente, se establece una comparación sencilla y directa empleando elementos celestes: la luna es una hoz, y hay una estrella de oro, en Symons; en Hulme, la luna roja parece el rostro de un campesino y las estrellas pálidas caras de niños urbanos.

### II.3.c) Dujardin: el origen del *monólogo interior* en un simbolista

Pero si Symons influyó en *Chamber Music*, el simbolista cuya influencia sería definitiva en la técnica y estética de *Ulysses* es el entonces poco conocido Édouard Dujardin. Joyce, como otros tantos, pretendía expresar todas las transformaciones que experimentaba la modernidad en la novela, tal y como se estaba empezando a hacer en la poesía o el drama; pero los narradores estaban atados al autor omnisciente y al argumento, elementos que confinaban y limitaban, y que impedían así reflejar el relativismo, la desorientación y la indeterminación del momento. Les faltaba el instrumento adecuado. Parecía que nadie había encontrado una forma capaz de trabajar sin autor y trama, hasta que Joyce, en una estación de ferrocarril, adquiere el libro de Dujardin *Les lauriers sont coupés*<sup>99</sup>. Dujardin era un miembro del círculo de Mallarmé, por

<sup>98</sup> Ya hemos comentado cómo George Moore, al leer los poemas de Joyce, exclamó: “—Symons!”; además, Symons ayudó personalmente a publicar *Chamber Music*. Más aún, el título de los primeros bocetos que pronto llamaría epifanías, fue *Silhouettes*, es decir, el mismo título del más famoso libro de poemas de Symons. En definitiva, la influencia de Symons en el Joyce joven fue muy grande y supuso una fuerte emulación juvenil.

<sup>99</sup> En la obra, Daniel Prince, una estudiante ingenuo en busca del amor, es manipulado por la actriz Lea d’Arsay, interesada sólo en su dinero. Prince sueña despierto con proponerle fugarse juntos, y una vez en el apartamento de ella, tras un largo paseo, cae dormido y sueña con su pasado, sus padres y la primera muchacha de la que se enamoró.

tanto un simbolista, y un wagneriano que, con 25 años, en 1886, emprendió la escritura de una novela breve, centrada en seis horas de la vida de un joven enamorado durante las cuales no sucede nada: no hay trama que enganche al lector, todo ocurre en la mente del protagonista, vivimos unas horas verosímiles verosímilmente, como se vive la vida desde nuestra consciencia, y no desde fuera. No se detectan golpes de efecto ni artificios, ni artimañas alejadas de la vida real. La fuerza está en la palabra y en la imagen desde las primeras líneas:

Illuminé, rouge, doré, le café; les glaces étincelantes; un garçon au tablier blanc; les colonnes chargées de chapeaux et de pardessus. Y a-t-il ici quelqu'un de connaissance? Ces gens me regardent entrer; un monsieur maigre aux favoris longs, quelle gravité! les tables sont pleines; où m'installeraï-je? Là-bas un vide; justement ma place habituelle; on peut avoir une place habituelle; Léa n'aurait pas de quoi se moquer. –Si monsieur... Le garçon. La table. Mon chapeau au porte-manteau. Retirons nos gants; il faut les jeter négligemment sur la table, à côté de l'assiette; plutôt dans la poche du pardessus; non, sur la table; ces petites choses sont de la tenue générale. Mon pardessus au porte-manteau; je m'assieds; ouf! j'étais las. Je mettrai dans le poche de mon pardessus mes gants. Illuminé, doré, rouge, avec les glaces cet étincellement; quoi? le café; le café où je suis. Ah! j'étais las.<sup>100</sup> (Dujardin, Édouard, *Les lauriers sont coupés*: 47)

La similitud con la redacción de Joyce es clara, y eso significa que el estilo de *Ulysses* deriva de un simbolista –aunque se trata de un simbolista muy experimental–. Primeramente, lo que ve el protagonista, Daniel Prince, se describe sin verbos. Ni el autor dice que Prince ve una cosa, ni Prince dice que ve una cosa. En vez de eso, el nombre equivale al objeto, a su presencia ante nosotros, protagonista y lector. Mediante este recurso, basta mencionar el objeto para que lo “veamos”, como si fuese una película, con los ojos y la mente del protagonista: “Le garçon. La table. Mon chapeau au porte-manteau” (*Ib.*). Los pensamientos, percepciones y acciones asociados a los objetos y a la escena se presentan del mismo modo directo, y aunque incluyen verbos, se hace de modo escueto, telegráfico, rápido y claro. Pensamientos, percepciones y acciones están al mismo nivel, ya que en el fondo todos están fundidos en la mente de Daniel.

En el siguiente fragmento la voz interior del protagonista reflexiona sobre cómo debe depositar un objeto, cómo se sienta, reflexiones nimias, que muestran una mente en acción, y más aún porque duda y no sabe qué es más socialmente correcto o funcionalmente más operativo:

Retirons nos gants; il faut les jeter négligemment sur la table, à côté de l'assiette; plutôt dans la poche du pardessus; non, sur la table; ces petites choses sont de la tenue générale. Mon pardessus au porte-manteau; je m'assieds; ouf! j'étais las. Je mettrai dans la poche de mon pardessus mes gants. (*Ibidem*)

---

Es también una posible influencia en *Ulysses*: en ambas obras, el texto concluye en el sueño, la disolución final de la sintaxis y la cronología, y el verdadero argumento es una progresión hacia esa disolución de la narración y ese incremento de lo interior.

<sup>100</sup> Trad.: “Iluminado, rojo, dorado, el café; los cristales centelleantes.; un camarero en delantal blanco; las columnas cargadas de sombreros y abrigos. ¿Hay aquí alguien conocido? Estas personas me miran al entrar; un señor delgado de patillas largas, ¡qué seriedad! las mesas están llenas; ¿dónde me instalaré? Allí al fondo un hueco; justamente mi sitio habitual; se puede tener un sitio habitual; Léa no tendrá de qué burlarse. –Por supuesto señor... El camarero. La mesa. Mi sombrero al perchero. Retiremos nuestros guantes; hay que dejarlos negligentemente sobre la mesa, junto al plato; mejor en el bolsillo del abrigo; no, sobre la mesa; estas pequeñas cosas forman parte de los modales generales. Mi abrigo en la percha; me siento. ¡Uf! estaba cansado. Yo metería los guantes en el bolsillo del abrigo. Iluminado, rojo, dorado, con los cristales centelleantes; qué? el café; el café donde yo estoy. ¡Ah! estaba cansado.”

Hasta entonces un personaje parecía saber, casi todo el tiempo, lo que quería hacer con sus gestos sencillos; aquí se desvela la indecisión, la inexistencia de un orden claro en la mente, que por el contrario está siempre bullente, y estos pensamientos no generan trama alguna sino una representación cuidadosamente mimética y verosímil de cómo es la realidad y el personaje:

La *elipsis* de elementos innecesarios, deducibles por contexto – con frecuencia la sintaxis o los verbos – es también una imitación del pensamiento, pero, en comparación con Dujardin, Joyce incrementará esa elisión de verbos, sintaxis, puntuación, o de cualquier elemento innecesario, dejando lo mínimo imprescindible para representar el pensamiento, como puede verse constantemente en *Ulysses*, en fragmentos como éste: “On the doorstep he felt in his hip pocket for the latchkey. Not there. In the trousers I left off must get it. Potato I have” (*Ulysses*: 55). Esta solución reduce el tedio, al acelerar el ritmo, y al mismo tiempo lo hace más similar al ritmo del pensamiento, que es rápido, con lo cual finalmente es más sincrónico con el pensamiento del lector<sup>101</sup>.

### II.3.d) El fuego de D’Annunzio: el origen de la *epifanía* en un decadentista

Muy próximos al Esteticismo, los *decadentes* o *decadentistas* son herederos literarios de Baudelaire y Rimbaud<sup>102</sup>. Debido a su tipo de vida, –y de muerte–, consecuencia de su exclusión social subsiguiente, también se habla de reprobación o *poetas malditos*. El *Decadentismo* amplifica los rasgos del *Esteticismo*, amanerándolo. En un principio, el esteta sencillamente no debería escuchar a la sociedad que le tiene por maldito, sino buscar sólo la belleza, pagando el precio de ser torturado por ello:

Souvent, pour s’amuser, les hommes d’équipage  
Prennent des albatros (...) (... ...)  
L’un agace son bec avec un brûle-gueule  
L’autre mime, en boitant, l’infirmes qui volait!  
Le Poète est semblable au prince des nuées  
Qui hante la tempête et se rit de l’archer;  
Exilé sur le sol au milieu des huées,  
Ses ailes de géant l’empêchent de marcher.<sup>103</sup>

(Baudelaire: *Les fleurs du mal*, 191).

El decadente comienza, como el simbolista y el esteta, por adorar la melancolía, la perdición y la fatalidad —la *femme fatale*, o el decaimiento de la belleza—, y considera la nostalgia como

---

<sup>101</sup> Nos referimos a la adecuación no sólo a la realidad, sino también al ojo del lector, *visio intelectual*, aquí percepción lectora. El receptor percibe que su ritmo de lectura de *Ulysses* es muy similar al ritmo en que él efectivamente piensa interiormente; como los arquitectos griegos, Joyce sabía que el efecto de las proporciones sobre el receptor es más importante que la exactitud de las mismas, pues la percepción humana es imperfecta.

<sup>102</sup> Algunos críticos usan en sentido atemporal y genérico el término maldito para cualquier autor de vida fatal y opuesto a los convencionalismos, y definen como decadentes aquellas formas de arte que superan o alteran la realidad en la evocación, en la analogía, en la evasión, en el símbolo: Rilke, Cavafis, Valéry, Proust, Kafka, Eliot e incluso Joyce, Mann o varios vanguardistas. Verdaderamente habría que distinguir entre decadentistas o *malditistas* —una tendencia de época— y *poetas malditos* en general. La confusión procede de que el enfoque de tales críticos parte de un planteamiento post-decadentista, es decir, aplican como inmanente una tendencia literaria basada en la elección estética.

<sup>103</sup> Traducción: “Frecuentemente, para divertirse, las tripulaciones atrapan a los albatros. Uno le hace cosquillas con un quema-gargantas (pipa muy corta que quema, propia de marinos), ¡el otro imita, cojeando, al inválido que volaba! El Poeta es semejante al príncipe de las nubes que frecuenta la tormenta y se ríe del arquero; exiliado en el suelo en medio de los abucheos, sus alas de gigante le impiden caminar”.

un estado *sublime*: “J’ai trouvé la définition du Beau, —de mon Beau. Cest quelque chose d’ardent et de triste, quelque chose d’un peu vague, laissant carrière à la conjecture.” (Baudelaire, *Journaux intimes. Fusées. Mon coeur mis a nu*, XV: 18)<sup>104</sup> Por tanto, la aristocracia decadente, la belleza convulsa o desventurada, la misma religión en declive, resultan elementos bellos en la línea longiniana de *lo sublime*. Ya lo eran en su maestro Poe, pero en el decadentismo se produce una elevación al cuadrado de lo que en Poe era ficción simbólica. Lo *sublime* en el horror romántico de Poe, en *Romeo and Juliet* o en el medievo era un elemento meramente estético, no una forma de vida ni una explicación mística del cosmos; era una forma artística, sus símbolos eran expresionistas avant-la-lettre, no literales; y el fondo del amor más allá de la muerte, de las desventuras, mazmorras y lápidas neogóticas, el análisis psicológico moderno desvela una lectura como simbolismo sexual, inconsciente, un *eros* larvado, más que un *thanatos*. Se desea la vida, pero la fatalidad la trunca.

En cambio, en los decadentes, la fatalidad, una vez descubierto su carácter sublime, *es el ideal*; el decaimiento se transforma en una fe místico-estética<sup>105</sup> y en una condición necesaria y suficiente de la belleza. Para el decadente, el ideal es ser maldito, y no se puede ser artista ni buscar la belleza de otro modo. Aquella autodestrucción del esteta cínico, que horrorizaba a Dorian Gray – y por ello ocultaba su retrato deforme –, es en Baudelaire un ideal rebelde, y la perversión, precisamente por ser el fruto prohibido, es el único camino hacia el placer: “La volupté unique et suprême de l’amour gît dans la certitude de faire le mal (Ib.: 8)<sup>106</sup>”.

La máxima expresión del Decadentismo lo constituye la novela *À rebours (A contrapelo)*, escrita en 1884 por el francés Huysmans, que narra el estilo de vida exquisito del duque Jean Floressas des Esseintes, encerrado en una casa de provincias para satisfacer el propósito de sustituir la realidad por el sueño de la realidad.



Jean Floressas  
Des Esseintes



Joyce hacia los 36 años  
(1918), en Zurich, muestra una  
imagen entre decadentista e  
ibsenita

Este personaje se convirtió en un modelo de los decadentes, de tal manera que podemos considerar descendientes directos de Des Esseintes, entre otros, personajes como Dorian Gray<sup>107</sup>

<sup>104</sup> Traducción: “Yo he encontrado la definición de lo Bello, de mi Belleza. Es algo ardiente y triste, algo un poco vago, que deja espacio a la conjetura”. Es el principio de funcionamiento de las epifanías de Joyce. Los diarios íntimos fueron escritos sin intención de publicarlos, entre 1855 y 1865. La primera edición, póstuma, es de 1887.

<sup>105</sup> El decadentista Marqués de Bradomín afirma que las catedrales y el carlismo le atraían únicamente por estética “Señor abad, yo soy carlista por estética. El carlismo tiene para mí la belleza de las grandes catedrales”, (Valle-Inclán, Ramón María de: *El marqués de Bradomín*: 87).

<sup>106</sup> Traducción: “La voluptuosidad única y suprema del amor reside en la certeza de hacer el mal”.

<sup>107</sup> Dorian Gray estaba obsesionado por *À rebours* y lo tomó como ideal y modelo: “For years Dorian Gray could not free himself from the influence of this book; or perhaps it would be more accurate to say that he never sought to free himself from it. He procured from Paris not less than nine large-paper copies of the first edition, and had them bound

de Oscar Wilde, y Stelio Effrena, de Gabriele D'Annunzio. *À rebours* fue definida por Arthur Symons como el breviario del Decadentismo. Ya que Stephen Dedalus, como veremos, es hijo de Stelio Effrena<sup>108</sup>, puede decirse que es nieto de Des Esseintes; o que Joyce recibe la influencia de Huysmans a través de D'Annunzio. No obstante, habría que matizar que el aristocratismo de D'Annunzio no deja huella en Joyce. Lo que le interesa a Joyce es el ideario esteticista de D'Annunzio, su manera sinuosa, de irlo desvelando, como los misterios sagrados de una religión que se está descubriendo en ese mismo momento, y la musicalidad redonda del estilo. Es en D'Annunzio donde encuentra este esteta tan similar a sí mismo, especialmente en Stelio Effrena, cuyo nombre, pronunciado con acento inglés, suena similar a "Stephen".

*Il fuoco* presenta a Stelio Effrena, ("desenfrenado"), poeta joven y genial, en Venecia, en el otoño de 1882. El primer capítulo se centra en la *epifanía del fuego*: Stelio da un gran discurso en una noche de septiembre ante un público entusiasta y explica toda su filosofía sobre el arte y la creación. Pero, primeramente, con infinita calma, va desvelando su estética a pinceladas sueltas, mediante divagaciones llenas de exaltación lírica, desde varios ángulos, y por caminos verbales llenos de misterio, a Perdita (y, de este modo, al lector); es exactamente el procedimiento de la *comprensión progresiva* que usará Stephen cuando desgrane su estética, y el método de *Ulysses* y *Finnegans Wake*. Por ejemplo, menciona la *epifanía del fuego*, o el *fuego*, muchas veces, sin explicar a qué se refiere. El término confunde, porque se refiere a la navidad, y parece inspirado en la fiesta véneta de la *befana*, en enero, en que se hacen grandes hogueras. El rito pre-cristiano se redirigió hábilmente relacionando este *sole invicto* pagano con el nacimiento de Jesús y la *epifanía* o *adoratio magi*. Sin embargo, D'Annunzio sitúa la *Epifania del fuoco* hacia el fin del verano. Poco a poco, el lector descubre que Stelio se refiere con esta expresión mística a la muerte del verano y su canto del cisne, su último fuego, en las bodas del estío con el otoño veneciano, que adquiere una luz única; y va intuyendo que esto, a su vez, simboliza la manifestación (o sea, *epifanía*) de la belleza incomparable de la decadencia, la potencia ígnea de la creación en su instante culminante, la explosión del superhombre en contraste con la inminencia de la muerte. El arte, según él, es sublime cuando imita el arte antiguo. Nietzscheano y wagneriano<sup>109</sup>, hace suyos términos como superhombre o la oposición entre dionisiaco y apolíneo, y se identifica con Dante; así, experimenta éxtasis estéticos, que

---

in different colors, so that they might suit his various moods and the changing fancies of a nature over which he seemed, at times, to have almost entirely lost control. The hero, the wonderful young Parisian in whom the romantic and the scientific temperament were so strangely blended, became to him a kind of prefiguring type of himself. And, indeed, the whole book seemed to him to contain the story of his own life, written before he had lived it." (Wilde, Oscar: *The Picture of Dorian Gray*: 111).

<sup>108</sup> Teniendo en cuenta su admiración ilimitada por D'Annunzio, y aunque al parecer nadie lo ha señalado anteriormente, nos da la sensación de que el nombre completo de Stelio Effrena, condensado, o simplemente leído con acento inglés, puede ser el origen del nombre Stephen. Joyce, dada su estética de vocablos polisémicos, valoraría también que tuviera otras evocaciones significativas, como el mártir San Esteban (St.Stephen), pues él no sólo era el héroe, sino también el mártir de la literatura. Es cierto que Stanislaus le sugirió el título Stephen Hero, basado en que James de niño cantaba la balada Turpin Hero, pero el nombre Stephen lo había decidido James mucho antes, cuando más admiraba a D'Annunzio.

<sup>109</sup> Joyce, en *Exiles*, se identificó con Richard Wagner también, al llamar a su alter ego Richard Rowan; es otro elemento en común con D'Annunzio, cuya influencia siempre proclamó. El clímax de *Il fuoco* es la muerte de Wagner.



califica como dionisiacos. Una de estas revelaciones sucede durante la “epifanía del fuego”, cuando a Stelio le asalta la revelación de la unión indisoluble de muerte y vida, otoño y fuego:

– Conosci tu questa parola del grande Eraclito? ‘L’arco ha per nome Bios e per opera la morte.’ Questa è una parola che, prima di comunicare agli spiriti il suo significato certo, li eccita. La udivo di continuo entro di me, quando ero seduto alla tua tavola, in quella notte d’autunno, nell’Epifania del Fuoco

(D’Annunzio, Gabriele, *Il fuoco*: 479)<sup>110</sup>.

La vida es un arco cuya diana es la muerte. Esta paradójica coincidencia de los contrarios heraclitiana es fundamental en Joyce, a través sobre todo de Bruno y Vico.



Las dos caras de D’Annunzio: entre el narcisismo dionisiaco y sensual del artista y el heroísmo apolíneo y aristocrático. Sorprendentemente, su retrato desnudo prefigura la imagen de Dalí.



Gabriele D’Annunzio y la diva teatral Eleonora Duse, simbolizados en *Il fuoco* por Stelio Effrena y La Foscarina.

En cuanto al peculiar uso de la palabra *epifanía*, además de que lo tomó prestado, apunta a una tendencia del estilo d’annunziano que empleará Joyce, a saber, el uso libre, creativo y simbólico de las palabras y los nombres; al igual que usa libremente el término *epifanía*, “Perdita” es un apelativo idealizante de su amada (un *epónimo*), aunque, cuando le parece más apropiado artísticamente, usa su verdadero nombre, “La Foscarina” (que simboliza a Eleanora Duse); y, de hecho, D’Annunzio es tan exageradamente autobiográfico como Joyce. Pero hay una gran diferencia, porque cuando D’Annunzio habla de sí mismo como de un nuevo Dante, y compara a la Foscarina con Beatrice, realmente son ya dos mitos vivientes en Italia; mientras que Joyce, desde sus primerísimos escritos, se trata y retrata a sí mismo como si ya fuera un altísimo artista, emulando precisamente a D’Annunzio, cuando estaba aún muy lejos de alcanzar fama y reconocimiento, pero tenía una fe inquebrantable en su genio.

La referencia de Stelio Effrena al “gran Heráclito” no tiene nada de casual. Heráclito consideraba que la realidad es *fuego* –o lucha, o guerra–, entendiendo por fuego cambio, dinamismo y, desde luego, muerte y renovación. Además de ser el *ἀρχή* de Heráclito, el *fuego* evoca el símbolo cristiano de la fe, y el idealismo romántico, pues la esencia de la divinidad que arrebató Prometeo a los dioses, fue justamente el fuego divino, dado que representa la inmortalidad, el atributo principal de los dioses.

<sup>110</sup> Traducción: “–¿Conoces tú estas palabras del gran Heráclito? ‘El arco tiene por nombre Vida y por obra la muerte’. Éstas son unas palabras que, antes de comunicar a los espíritus su significado cierto, los excitan. Las oía de continuo dentro de mí, cuando estaba sentado a tu mesa, en aquella noche de otoño, en la Epifanía del Fuego.”

Y cuando elogia a Giorgione, Stelio Effrena lo compara justamente por ese motivo a Prometeo: Giorgione es el portador del *fuego*, oculto en una nube ígnea de misterio. Nada se sabe sobre Giorgione, pero inflama todo el arte veneciano con su revelación:

Io veggo Giorgione imminente su la plaga meravigliosa, pur senza ravvisare la sua persona mortale; lo cerco nel mistero della nube ignea che lo circonfonde. Egli appare piuttosto come un mito che come un uomo. Nessun destino di poeta è comparabile al suo, in terra. Tutto, o quasi, di lui s'ignora; e taluno giunge a negare la sua esistenza. Il suo nome non è scritto in alcuna opera; e taluno non gli riconosce alcuna opera certa. Pure, tutta l'arte veneziana sembra infiammata dalla sua rivelazione; il gran Vecellio sembra aver ricevuto da lui il segreto d'infondere nelle vene delle sue creature un sangue luminoso. In verità, Giorgione rappresenta nell'arte l'Epifania del Fuoco. Egli merita d'esser chiamato 'portatore di fuoco', a simiglianza di Prometeo<sup>111</sup>. (Ib.: 89)

D'Annunzio relaciona sus éxtasis con la *Epifania del fuoco*. Son momentos únicos en que siente una experiencia dionisiaca, una visión llena de frenesí y placer estético; en medio de una serie de imágenes alucinantes, exaltado por la sed del amor y la sed de la gloria, de improviso, **terrible** como se yo contenessi la **montagna incendiata** donde urlano e si Stelio *ve nítidamente el rostro de su obra* en el rostro de la amada, y con tanta vida que, si sólo lograra infundir una parte de esa imagen estética, podría *hacer arder desde su alma el mundo* (la negrita es mía):

**Ebbi un'ora di vita veramente dionisiaca, un'ora di delirio chiuso ma** divincolano le Tiadi. Veramente mi pareva di udire, ora sì e ora no, clamori e canti e le grida di una strage lontana. E mi stupivo di rimanere immobile, e il senso della mia immobilità corporea aumentava **la mia frenesia profonda**. E non vedevo più nulla fuorché la tua figura che a un tratto era divenuta bellissima, e nella tua figura la forza di tutte le tue anime e, dietro, anche i paesi e le moltitudini. Ah, se potessi dirti come io ti vidi! Nel tumulto, mentre passavano immagini meravigliose accompagnate da nubi di musiche, ti parlavo come a traverso una battaglia, ti gittavo qualche richiamo che forse tu udivi, non per l'amore soltanto ma per la gloria, non per una sete sola ma per due seti; e non sapevo quale fosse la più **ardente**. **E, come mi appariva la tua faccia, così allora m'appariva anche la faccia della mia opera. La vidi! Intendi?** Con una incredibile celerità, nella parola nel canto nel gesto nella sinfonia la mia opera s'integrò **e visse d'una tal vita –che, se io riescissi a infonderne pur una parte nelle forme che voglio esprimere, veramente potrei infiammare di me il mondo.**<sup>112</sup> (Ibidem)

---

<sup>111</sup> Traducción: “Yo veo a Giorgione inminente sobre la región maravillosa, aún sin reconocer su persona mortal; lo busco en el misterio de la nube ígnea que lo envuelve. Él aparece ante todo como un mito o como un hombre. Ningún destino de poeta es comparable al suyo, en la tierra. Todo, o casi, sobre él se ignora; y hay quien llega a negar su existencia. Su nombre no está escrito en obra alguna; y hay quien no le reconoce obra alguna segura. Y, aún así, todo el arte veneciano parece inflamado por su revelación: el gran Vecellio parece haber recibido de él el secreto de infundir en las venas de sus criaturas una sangre luminosa. En verdad, Giorgione representa en el arte la Epifanía del Fuego. Él merece ser llamado ‘portador del fuego’, a semejanza de Prometeo”.

<sup>112</sup> Traducción: “**Tuve una hora de vida verdaderamente dionisiaca, una hora de delirio cerrado pero terrible** como si yo contuviese la **montaña incendiada** donde gritan y se desencadenan las Tiades. Verdaderamente me parecía oír, ora sí y ora no, clamores y cantos y los gritos de una matanza lejana. Y estaba estupefacto de permanecer inmóvil, y el sentido de mi inmovilidad corpórea aumentaba mi profundo frenesí. Y no veía ya más fuera de tu figura que de pronto se había vuelto bellísima, y en tu figura la fuerza de todas tus almas y, detrás, también las regiones y las multitudes. ¡Ah, si pudiese decirte cómo te vi! En el tumulto, mientras pasaban imágenes maravillosas acompañadas de nimbos de música, te hablaba como a través de una batalla, te lanzaba alguna llamada que quizás no oías, no por el amor solamente sino por la gloria, no por una sed sola sino por dos sedes; y no sabía cuál era la más **ardente**. **Y, así como se me aparecía tu rostro, así entonces se me aparecía también el rostro de mi obra. ¡La ví! ¿Entiendes?** Con una increíble celeridad, en la palabra en el canto en el gesto en la sinfonía mi obra se integró **y vivió con una vida tal que, si yo lograra infundir sólo una parte de ella en las formas que quiero expresar, verdaderamente podría inflamar el mundo a partir de mí**”.

Estos éxtasis ardientes son muy característicos del delirio místico y suelen ir unidos a una fantasía autorrealizante de profecía, sea religiosa o artística, con una sensación de comunicación con fuerzas superiores. Todo ese aparato de imágenes ígneas y lumínicas que generan un florido torbellino verborreico, frecuentemente asociados a una figura del otro sexo sacralizada o exaltada, nos recuerdan el éxtasis de Santa Teresa y nos hacen pensar en los instantes privilegiados de Virginia Woolf, de los que trataremos más adelante. La interpretación de una



Bernini: Éxtasis de Santa Teresa. Detalle.

“Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. [Cepeda y Ahumada, de, Teresa (Santa), *Obras escogidas*: 202-203]

*sublimación sexual* inconsciente en estos estadios psíquicos deliroides, sublimación que actúa al tiempo como solución terapéutica para el yo y fuente de expresión artística, parece plausible. El bienestar intenso del placer sublimado produce una sugestión que diviniza y estetiza la realidad, lo cual explica el maravilloso delirio.

Ahora bien, el carácter material –químico y biológico– del proceso psíquico que creemos detectar no es óbice para que éste genere experiencias artísticas valiosas; tan sólo modifica su explicación, y ello sólo en parte. La abstinencia y el ayuno carmelitas, la entrega a las cinco fases místicas de la oración hasta el éxtasis de Santa Teresa, el insomnio preconizado por Marinetti, las drogas o la absentia decadentistas, o cualesquiera otros excesos infligidos a la naturaleza humana, unidos a una complejión o a variadas dolencias, pueden estar en el trasfondo de tales experiencias delirantes, vividas como estados de gracia, en místicos y artistas; pero eso no impide que puedan ser fuerzas creativas. Obsérvese en el éxtasis de Santa Teresa elementos del éxtasis de D’Annunzio: la preeminencia del campo semántico de *lo ígneo*, en asociación con una figura divinizada del sexo opuesto, y la necesidad de verbalizar de forma muy florida y plástica la experiencia:

“Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión: veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo, en forma corporal, (...); no era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos que parecen todos se abrasan. (...) Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios.”

(Cepeda y Ahumada, de, Teresa (Santa), *Obras Escogidas*: 202-203)



Bernini: Éxtasis de Santa Teresa

Cuando Stephen describe estados especiales de su mente, en el capítulo V de *A Portrait*, las describe de modo muy similar a la “*Epifanía del fuego*” de D’Annunzio, es decir, en modo ígneo y arrebatador, aunque parecen momentos fugaces o instantáneos (la negrita es mía):

His thinking was a dusk of doubt and self-mistrust, lit up at moments by the lightnings of intuition, **but lightnings of so clear a splendour that in those moments the world perished about his feet as if it had been fire-consumed;** and thereafter his tongue grew heavy and he met the eyes of others with unanswering eyes, **for he felt that the spirit of beauty had folded him round like a mantle and that in revery at least he had been acquainted with nobility.**  
*(A Portrait: 154)*

Es indudable, a la vista de esto, que no sólo la palabra *epifanía*, sino el concepto, proceden de *Il fuoco*, aunque el concepto joyceano de *epifanía* varía en parte. Y el único sentido de tales momentos de revelación epifánica, sólo puede ser la creación y la expresión (la negrita es mía):

– **Esprimere! Ecco la necessità. La più alta visione non ha alcun valore se non è manifestata e condensata in forme viventi. E io ho tutto da creare.** Io non verso la mia sostanza in impronte ereditate. La mia opera è d’invenzione totale. Io **non debbo e non voglio obbedire se non al mio istinto** e al **genio della mia stirpe**. E nondimeno, come Dardi vide in casa di Caterino Zeno il famoso organo, anch’ io ho dinanzi al mio spirito un’altra opera, compiuta da un creatore formidabile, là, gigantesca, in mezzo agli uomini<sup>113</sup>.  
*(D’Annunzio, Gabriele, Il fuoco: 480)*

De nuevo, cuando Stelio habla de no obedecer más que a su instinto y al “genio della mia stirpe”, recordamos el *non serviam* final de *A Portrait* y las últimas líneas del diario de Stephen, en que anuncia partir por millonésima vez a forjar, a partir de la realidad, “the uncreated conscience of my race” (*A Portrait: 224*). Indudablemente Joyce creía, al menos de joven, con su idolatrado D’Annunzio, en el carácter de estirpe o raza noble de los artistas, ese concepto romántico de hidalguía del artista que corrige el de locura de Platón<sup>114</sup>, y que era especialmente típico del Decadentismo: la aristocracia del alma. Incluso el estilo enérgico y místico, exaltadísimo, de D’Annunzio, es imitado en muchos escritos de Joyce, y especialmente en sus críticas literarias y estéticas. También esta misma *necessità di esprimere* (necesidad de expresar), sin la que la visión más elevada carece de sentido, se repite en Joyce. Recordemos cómo en *Giacomo Joyce*<sup>115</sup>, al comprender que un sueño de infidelidad idealizado es irrealizable, el protagonista, alter ego de Joyce, se reprende a sí mismo: “It will never be. You know that well. What then? Write it, damn you, write it! What else are you good for?” (cit. en Ellmann: 348). Libido sublimada como fuente de expresión artística, sublimación que es al mismo tiempo solución terapéutica para el yo y fuente de la expresión artística. Si establecemos un paralelismo psicológico –la entrega a las cinco fases místicas de la oración hasta el éxtasis levitativo de místicos como Teresa y la entrega cada vez más intensa al arte hasta ciertos estados extáticos en D’Annunzio y en Joyce–, es para explicar la *epifanía* D’Annunziana en

<sup>113</sup> Traducción: “¡Expresar! He ahí la necesidad. La más alta visión no tiene valor alguno si no es manifestada y condensada en formas vivientes. Y yo tengo todo por crear. Yo no vierto mi sustancia en improntas heredadas. Mi obra es de invención total. **No debo y no quiero obedecer sino a mi instinto y al genio de mi estirpe.** Y, aún así, como Dardi vió en casa de Caterino Zeno el famoso órgano, también yo tengo ante mi espíritu otra obra, realizada por un creador formidabile, allí, gigantesca, en medio de los hombres.”

<sup>114</sup> El Romanticismo corrigió el concepto platónico del creador como loco divino y lo sustituyó por el de genio divino.

<sup>115</sup> *Giacomo Joyce* (1914) fue el único relato que Joyce nunca publicó, debido a que su contenido era demasiado comprometido, y el propio título delataba su carácter autobiográfico. Posiblemente la escena de voyerismo de Nausicaa fue la manera impersonal en que presentó el tema; al igual que las notas para *Exiles* del Pola Notebook, está escrito como las primeras epifanías, a pinceladas o flashes de pensamientos opacos; en él encontramos ya madurísima una técnica similar a la de *The Waste Land* (seis años antes) y a la del monólogo interior de *Ulysses*.

términos de libido sublimada en la actividad mental, espiritual y psicológica, y experimentada por el sujeto como experiencia mística con una divinidad –sea dios, el arte o la belleza pura–. Joyce relata en *A Portrait* un momento de exaltación semejante. No obstante, Joyce, quizás muy consciente de este carácter subjetivo de la revelación instantánea romántica y decadentista, y huyendo de él en busca de la objetividad impersonal, abandona este enfoque y pasa a emplear la palabra *epifanía* para todo lo contrario: será un instante, a menudo vulgar y nimio, del que el espíritu del autor está distante, a fin de separar su subjetividad de la materia artística de forma tajante. Para ello buscará retratar momentos de vidas ajenas, halladas por casualidad (*ready-mades*), fugaces, y que sólo en un destello instantáneo producen una muy sutil identificación o pathos con el lector o el autor. Es un acercamiento oblicuo a profundidades espirituales y psicológicas, para lograr un acabado formal realista, aristotélico, flaubertiano e ibsenita. Sin embargo, por sus hechos los conoceréis: si Joyce postula planteamientos aristotélicos y modernistas, de distanciamiento, fragmentos como el anterior nos remiten –como las alucinaciones de Teresa, D’Annunzio, Blake, Woolf, Wilde, Pater– a aquella vieja idea platónica del poeta traspasado por un instante iluminado, transfigurado y profético, que le domina. Un instante que brota de alguna fuerza superior a sí mismo y que no puede explicar. Por tanto, Joyce, en los hechos, se debate entre su platonismo neorromántico, en la línea de los estetas simbolistas, y su aristotelismo clasicista, de color modernista-vanguardista.

En cuanto a la otra gran obra de D’Annunzio, *Il piacere*, se resiente de su hipoteca con el Naturalismo o Verismo italiano, además del Simbolismo, pero se aparta de él al introducir elementos antinaturalistas de tono decadente. La trama se centra, así, más en las impresiones del exterior que en emociones internas, cuya evolución es el argumento, y que tiende al *flashback* porque la vida interior es propensa al recuerdo:

Egli era per così dire tutto impregnato d’arte (...). Dal padre appunto ebbe il culto delle cose d’arte, il culto spassionato della bellezza, il paradossale disprezzo de’ pregiudizi, l’avidità del piacere. (...) fin dal principio egli fu prodigo di sé; poichè la grande forza sensitiva, ond’egli era dotato, non si stancava mai di fornire tesori alle sue prodigalità. Ma l’espansione di quella forza era in la distruzione di un’altra forza, della forza morale che il padre stesso non aveva ritengo a reprimere. (...) Il padre gli aveva dato, tra le altre, questa massima fondamentale: bisogna fare la propria vita come un’opera d’arte. Bisogna che la vita d’un uomo d’intelletto sia opera di lui. La superiorità vera è tutta qui.<sup>116</sup>  
(D’Annunzio: *Il piacere*, 18)

Siguiendo estas premisas, el protagonista es un esteta de educación refinada, similar a Des Esseintes o a Dorian Gray, que busca lo bello y desprecia el mundo burgués, los valores democráticos, y que desea construir su vida como una obra de arte. Su extraordinaria

---

<sup>116</sup> Él estaba por así decirlo todo impregnado de arte (...). Justamente de su padre le venía el culto de las cosas de arte, el culto desapasionado de la belleza, el paradójico desprecio de los prejuicios, la avidez del placer. (...) desde un principio él fue pródigo de sí mismo; ya que la gran fuerza sensitiva, de la que él era dotado, no se cansaba nunca de abastecer de tesoros a su prodigalidad. Pero la expansión de aquella fuerza residía en la destrucción de otra fuerza, de la fuerza moral que el padre mismo no se moderaba en reprimir. El padre la había dado, entre otras, esta máxima fundamental: es necesario hacer la propia vida como una obra de arte. Es necesario que la vida de un hombre de intelecto sea obra suya. Toda la verdadera superioridad reside en esto.

sensibilidad implica, sin embargo, su corrupción, algo que forma parte de la psicología del *dandy*. Andrea Sperelli vive todo esto con sufrimiento íntimo, porque según las enseñanzas de su padre, en un espíritu fuerte es necesaria una fuerza moral para dominar las propias debilidades, la fuerza del *superhombre*, la que sabe no poseer. Su propia madre eligió a su amante abandonando a su marido y a Andrea. Esa separación influye en que Andrea pase de una relación a otra, con cinismo seductor, con una duplicidad que es el corazón de la novela misma: frente a la precariedad inestable de lo real, el personaje se adapta volviéndose mutable y cambiante, escindido entre lo que es y lo que debe parecer, convencido de que la vida es artificio, y por ello funda su existencia en la duplicidad y la mentira. Sin embargo, esta estrategia provocará su derrota intelectual, moral y sentimental. Habitado a considerar sólo el valor simbólico y no factual de las cosas, a “metaforizzare il reale”, Andrea es derrotado por lo real. D’Annunzio se proyecta en el protagonista, alguien que quisiera ser o haber sido, aunque critica su cinismo. Andrea se quiere un *übermensch nietzscheano* que moldea el mundo a voluntad, pero termina descubriendo que es un inepto. Elena, que toma el nombre de la destructora de Troya, representa la mujer fatal y María, nombre de la virgen, representa la mujer espiritual. D’Annunzio se da cuenta de la debilidad del Esteticismo: la falta de espontaneidad y la incoherencia de Sperelli son el resultado de tanto cinismo. Él mismo, aunque logró crear un cortejo de admiradores por su personalidad fascinante en literatura y política, era víctima de una visión demasiado literaria de la vida, y acabó acosado por las deudas. Su idealización del mundo era mítica, sus fantasías le obligaban a una lucha soberbia y prepotente para imponer, sobre la realidad de su presente, los valores altos y eternos de un pasado visto como modelo de vida y belleza. La novela concluye con un Andrea caminando por las viejas estancias de un palacio en ruina, deshabitado, símbolo de la decadencia de los viejos ideales aristocráticos de belleza y de su propio fracaso: el ideal de belleza, ese ídolo que iba a sustituir al dios de turno acababa de morir también.

### II.3.e) El influjo de Ibsen: la transustanciación mística de la vida en arte

El Ibsenismo<sup>117</sup> irrumpe con fuerza en el panorama literario en 1879 con *Casa de muñecas*. Resulta imposible no posicionarse a favor o en contra de la protagonista Nora, símbolo de la mujer liberada, y por ello el escándalo le precede. Al igual que le ocurrió a Wilde, Ibsen inspira juicios morales y estéticos en una sociedad muy conservadora. Casi 20 años más tarde, en 1900, con 18 años, Joyce escribe su primer artículo publicado<sup>118</sup> sobre Ibsen, a raíz del estreno de

---

<sup>117</sup> Henrik Ibsen (1828-1906) es el padre del teatro moderno realista y del teatro simbólico. El premio Nobel Bernard Shaw diría que las obras de Ibsen son el máximo representante de “la obra bien hecha” (“a well-made play”). Sus dramas son sobrios en lenguaje y elementos, producen identificación y efectos muy reales y verosímiles. Más aún, eluden las recetas morales ya que poseen un carácter abierto, elementos que asimiló Joyce en su obra *Exiles*.

<sup>118</sup> “Ibsen’s New Drama” es, como Joyce comprendió al poco de haberlo publicado, el artículo de un bachiller, lleno de encomio pueril y comentarios impresionistas. Ya Bernard Shaw, nueve años antes del artículo de Joyce, había publicado *The Quintessence of Ibsenism* (1891), una reflexión mucho más enjundiosa a favor de Ibsen. Es decir, en los círculos cultos Ibsen ya estaba reconocido hacía tiempo, si bien, en el cerrily atrasado entorno irlandés, Joyce, sin duda, hubo de defenderlo. Según Bernard Shaw, Ibsen desacredita los postulados del idealismo, que invocando el bien extiende inexorablemente el mal, ahogando la autenticidad humana. Es la misma idea de Nietzsche, que acusa al

*When we Dead Awaken*. Ibsen le pidió al editor que le diera las gracias al jovencísimo autor del artículo, titulado “Ibsen’s New Drama”, y la reacción de un idealista Joyce fue estudiar danonoruego durante un año a fin de escribirle una carta en su idioma. Así, en 1901, el artista adolescente es capaz de escribir en dano-noruego a su ídolo en su 73 cumpleaños y le reconoce con humildad que su artículo fue apresurado e inmaduro, pero termina con osadía insinuando veladamente que alguien –se refiere a él mismo– tomará nada menos que el relevo de Ibsen: “You have only opened the way –though you have gone as far as you could upon it– to the end of ‘John Gabriel Borkman’ and its spiritual truth –for your last play stands, I take it, apart. But I am sure that higher and holier enlightenment lies –onward” (Ellmann: 87).

Si interpretamos la última línea como refiriéndose a sí mismo, Joyce sonaba presuntuoso por afirmar su genio cuando era un muchacho y no había publicado una palabra, pero resultó estar describiendo una realidad. Y sin duda alguna se refería a sí mismo, porque aún es más claro en “The Day of the Rabblement” (1901), donde, usando el mismo lenguaje entre místico y sobreentendido, anuncia la llegada del “tercer ministro” –que es él mismo– tras Ibsen y Hauptmann<sup>119</sup>: “Elsewhere there are men who are worthy to carry on the tradition of the old master who is dying in Christiania. He has already found his successor in the writer of ‘Michael Kramer’, and the third minister will not be wanting when his hour comes. Even now that hour may be standing by the door” (*Critical Writings*: 72). Es muy característico del joven Joyce el idolatrar tan exaltadamente a sus autores clave, y entender como un ministerio sacerdotal el arte, que llama *The Holy Office* –enfoque romántico, simbolista y decadentista, muy al estilo de Baudelaire o Blake–. El tipo de mujer ibseniana recibirá atención preferente también en su teatro, sobre todo en el modelo que es Bertha, en *Exiles* (1918), aunque ya antes la rastreamos en la Gretta de “The Dead” o en “Eveline”. En cualquier caso, donde los rasgos ibsenitas logran una proyección más universal es en Molly Bloom. Las referencias ibsenitas continuarían después en *Finnegans Wake*, cuyo mismo título incluye una multirreferencia tanto a la balada homónima que cantaba James de niño como a la obra *When we Dead Awaken* de Ibsen. En su etapa socio-crítica, Ibsen cuestiona los fundamentos de la sociedad burguesa. El portazo final de Nora, abandonando un hogar vacío de contenido, una casa de muñecas, se convierte en la bandera no sólo del feminismo, sino del *librepensamiento*. En *Notas para la tragedia actual*, Ibsen afirma que una mujer no podía ser auténticamente ella en aquella sociedad, exclusivamente masculina, con



James Joyce con veinte años, dos años después de escribir su carta a Ibsen.

---

platonismo, origen también del desarrollo efectivo del cristianismo, de extender la maldad al provocar la hipocresía. El conflicto del individuo disidente es para Shaw el motor de los dramas de Ibsen.

<sup>119</sup> Gerhart Hauptmann (1862-1946), escultor, novelista y dramaturgo alemán, inició la novela naturalista alemana con *Antes del amanecer* y luego el drama naturalista alemán –aunque Joyce admiraba a Michael Kramer, su obra maestra teatral suele considerarse *Los tejedores*–, y más adelante evolucionó a partir de estas bases hacia una estilización que sus primeros admiradores consideraron una traición. Thomas Mann le llamó “el rey de la república” por la contradicción entre vida suntuosa e ideales igualitarios, y le retrató en *La montaña mágica*.

leyes, jueces y fiscales que la juzgan desde el punto de vista masculino. Joyce se siente identificado con la mujer, aquí y en toda su obra, en tanto que él mismo quiere una libertad para vivir según su voluntad, que la vida irlandesa le veta. De ahí que presente la decisión amorosa de Bertha en *Exiles* como algo independiente de su matrimonio. Asimismo, cuando Joyce oye hablar de una mujer casada con un judío<sup>120</sup>, de la que se decía en Dublín que vivía una sexualidad libre, se interesa por ella como modelo posible. Es precisamente desde este punto de partida ibsenita de donde arranca el embrión de *Ulysses* y la idea de Molly. Con *Espectros* (1882) se inicia una visión más siniestra: la soledad del hombre contra todos apunta ahora a la futilidad del idealismo. Rubek lucha por denunciar la contaminación del agua del balneario, pero descubre que existen sólo intereses creados y todos se alían para encubrirlo, optando finalmente por dejar el pueblo. En su etapa simbolista, con *El pato salvaje* (1884), el hombre se aferra a la mentira, como un pato herido al fango, para morir. El Dr. Redling dirá a modo de conclusión que la vida podría ser bastante agradable “si nos dejaran en paz esos malditos acreedores que llaman de puerta en puerta reclamando una contribución en nombre del ideal a pobres hombres como nosotros” (Ibsen: 332). Esta moral como destructora de la felicidad parece resonar en *Ulysses*, cuando Stephen replica al moralista Mr Deasy, que simboliza la sabiduría antigua: “-I fear those big words, Stephen said, which make us so unhappy”. (*Ulysses*: 31). Joyce leyó insaciablemente toda la obra de Ibsen; cuando *Master Builder* (1892) le llegó por correo, Joyce pasó la noche en blanco leyéndola extasiado. Cuando los muertos despertemos (*When we dead awaken/Når vi døde vågner* –en noruego-), de 1899, tiene profundas resonancias en *The Dead* y en *Finnegans Wake*.

### II.3.f) El *Verismo* de Italo Svevo: una fuente de inmersión en la consciencia

El descubrimiento de Italo Svevo por parte de James Joyce fue una mera coincidencia, pero resultó ser clave; a pesar de ser un escritor de menor altura que él, un realista (o *verista*) tardío, su personalidad daba una originalidad especial a su prosa. Svevo era su alumno en Trieste, su enfoque estético era, en comparación con los presupuestos de Joyce, trasnochado e ingenuo, y ni siquiera tenía un buen italiano. Sin embargo, Joyce supo ver su talento y apreció ciertos periodos de sus obras, fragmentos que era capaz de recitar de memoria. Casi todas las novelas de Svevo son esbozos del mismo autorretrato, el *uomo mancato*, el hombre frustrado, que es sin embargo el héroe.

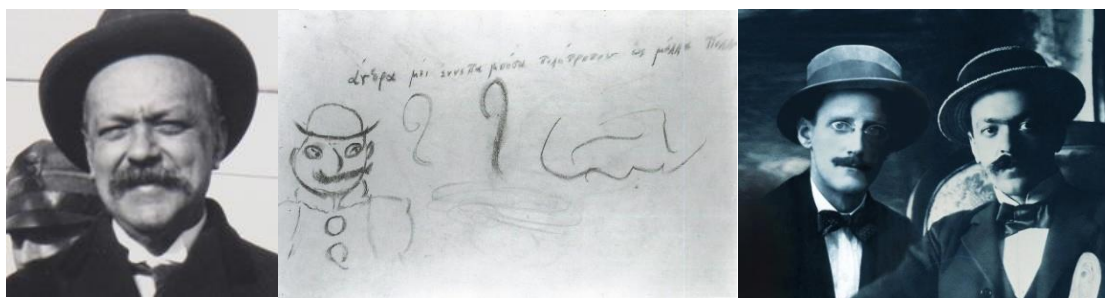
Hacía tiempo que Joyce quería escribir sobre un judío parecido a Svevo y a sus protagonistas; así que, cuando le conoció, Svevo mismo y sus protagonistas le sirvieron para acabar de diseñar a Bloom, tanto en su aspecto físico como en su torpeza, su astucia, su ingenuidad especulativa y su sensibilidad humanizada. Cierta preocupación (que llega a parecer mezquina) por los asuntos cotidianos, el ahorro, el ascenso social, los conflictos el trabajo, la

---

<sup>120</sup> Este hecho aparece comentado en Richard Ellmann y Stanislaus Joyce. El retrato de ese judío y su mujer iba a ser un relato corto más de *Dubliners*, pero se desarrolló en algo de más largo recorrido en *Ulysses*.



vida laboral o el dinero, obsesiona a los personajes de Svevo, y reaparecerán en Bloom. Más que esa preocupación se trata de su exceso, que inunda la novela, de tal manera que el lector se siente casi alienado ante muchos pasajes de *Una Vita*, como quien lee un diario ajeno, aunque no puede sino admitir que estas pequeñeces son la esencia real de la vida. Nunca, antes de Svevo, habían sido éstas las inquietudes de un héroe en la narrativa, por considerarse inquietudes innobles y tediosas, al igual que la preocupación de Bloom por sus compras, su gato, su indecisión acerca de lo que lleva en los bolsillos, o cómo redactar un anuncio.



A la derecha, Ettore Aaron Schmitz (Italo Svevo); a su izquierda, Leopold Bloom dibujado por Joyce tras una operación de iridectomía. En griego, los primeros versos de la Odisea: ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά πλάγχθη” (Trad.: “De aquel varón, musa, de multiforme ingenio, que anduvo peregrinando larguísimo tiempo, háblame”).

Joyce y Svevo, (Kimber, Jerry: *Portrait of two artists*:1). La identificación de Joyce con Schmitz está en relación con su búsqueda de modelos paternos a emular, sustitutivos de John Joyce.

A partir de la incapacidad de Zeno Cossini para dejar de fumar, que le hace parecer un idiota incluso ante sí mismo, Svevo construye un sutil marco metafórico sobre el hombre actual, y desentraña e interpreta magistralmente las sofisticadas claves del autoengaño psicológico, desgranando todas las notas en todas las tonalidades, hasta el último armónico de la escala. En esta profundización descubrimos que la mente vive en una continua ficción. El yo, para refugiarse de la realidad, desarrolla sofisticadas sugerencias y autoengaños paranoides a fin de sobrevivir, hasta el punto de convertir toda su vida en una interpretación imaginaria y subjetiva, “*il fumo*”. Llegado un cierto momento, como en *Don Quijote*, empezamos a descubrir que ese personaje lejano y patético del que nos reímos tiene un parecido asombroso con nosotros. Piénsese en el Bloom *voyeur* que mira furtivamente a una sirvienta en una carnicería, a las damas al bajar de los carruajes, o en la playa, y que envía cartas a una amante sin ninguna intención seria, por hábito, y hallaremos la contradicción y el autoengaño de la fantasía sveviano por todo el *Ulysses*. Pero, como Zeno, Bloom, a la par que se autoengaña, *es consciente de ese autoengaño*, y acaso es el único; su protagonismo, acaso su heroicidad, reside en ello.

De ahí que la inconsistencia y las contradicciones abunden en la obra de Svevo; contradicciones entre la moral y la acción del personaje, o entre sus intenciones prácticas y lo que después hace, o entre sus expectativas y lo que en realidad sucede. Desaparece la frontera entre lo inconsciente y lo consciente, el pensamiento y los hechos. Aquella inmersión en la conciencia era algo nuevo, y era algo que se acercaba al ideal joyceano de imitación de lo real, desde las epifanías hasta el momento en que ya empezaba a pergeñar *Ulysses*. El planteamiento

del inconsciente es freudiano, pero la visión *naïf* de Svevo y sus personajes sobre la psicología le da una plasticidad y una comicidad que Joyce absorberá en Bloom. La personalidad es explicada en el psicoanálisis por un trauma infantil, y se supone que Zeno, a través de sus memorias, que le aconseja redactar su psicólogo, comprenderá la raíz de su trauma y se liberará de su inercia vital. Pero desde el primer capítulo sobreviene la imprevisibilidad de toda experiencia humana, y la imposibilidad subsiguiente de dar un orden completo y lógico de nuestro oscuro, complejo modo de actuar. Su astucia al analizarse, al verse vivir, es estéril, por tanto, y sólo queda una despiadada y lúcida *consciencia* de la propia enfermedad, y de su incurabilidad. La visión de la vida se presenta desde el inicio como la visión subjetiva (nunca objetivada) y constantemente interpretada por el mismo yo del protagonista. El escritor llama al tiempo de la narración *tempo mixto*, ya que no presenta una sucesión cronológica lineal sino un tiempo subjetivo en que el pasado reaflore, en la consciencia, y se trenza en infinitos hilos con el presente. Los contenidos del recuerdo o del presente se psicoanalizan en un sentido y luego se reanalizan en otro, generando una gran complejidad, adquiriendo diversas coloraciones que muestran la incomprendibilidad de lo real, pero también la incertidumbre del hablante e incluso su no fiabilidad. En puro análisis, esta realidad no está terminada sino que está haciéndose y rehaciéndose constantemente en la reflexión rumiada por el yo. Guglielmino afirma: “è certo che Svevo, assieme a Pirandello, è la voce che può degnamente inserirsi nel coro europeo che in quegli anni scopre il volto enigmatico ed oscuro del vivere (si pensi sotto certi aspetti a Kafka); è certo che lo scacco dei suoi personaggi di fronte alla vita è – l’ha notato il Crémieux– quello che Chaplin esemplificava nel suo Charlot”<sup>121</sup> (Guglielmino: 203).

La importancia de los *nombres simbólicos* en Italo Svevo [=“Italo Austriaco (Suebo)”] es otro aspecto que no pasó inadvertido a Joyce, aunque desde luego era común en la época, y puede decirse que en toda la historia de la literatura; pero Svevo utiliza recursos originales. Por ejemplo, Svevo, para simbolizar plásticamente el fracaso de Zeno, utiliza tres nombres de mujer: Ada (joven y rica que le rechaza), Alberta (la hermana, menos atractiva, pero que también le rechaza) y finalmente Augusta (la menos atractiva y última heredera). El uso de la A inicial y final, quiasmático, resulta tener un efecto que relaciona las situaciones porque nos obliga a comparar a las tres hermanas. El ir de un nombre eufónico, un palíndromo perfecto y suave (Ada), a otros más complejo y áspero (Alberta) para acabar en el más cacofónico (Augusta) expresa la situación de caída en desgracia a través de la forma y el sonido, mientras, como contradicción, el nombre es cada vez más aristocrático. El propio nombre del protagonista, Zeno, es un nombre motivado, pues remite a Zenón de Elea, cuyas *paradojas*, que osaban demoler todas las convenciones, eran a la par ingenuos sofismas, como la paradoja de Aquiles y la Tortuga, según la cual ni siquiera el más ágil corredor puede alcanzar a alguien que

---

<sup>121</sup> Trad.: “es cierto que Svevo, junto a Pirandello, es la voz que puede dignamente incluirse en el coro europeo que en aquellos años descubre el rostro enigmático y oscuro del vivir (piénsese en ciertos aspectos de Kafka); es cierto que el fracaso de sus personajes frente a la vida es —lo ha señalado el Crémieux— aquel que Chaplin ejemplificaba en su Charlot.”

ha partido antes. Así, Zeno elucubra ingeniosas ideas que a la vez son ingenuas, exactamente como hará Bloom. De hecho, como es bien sabido, Joyce tomó el nombre de la esposa de Svevo, Livia Veneziani, nada menos que para Anna Livia, la protagonista de *Finnegans Wake*.

### II.3.g) El Impresionismo literario y sus destellos en Joyce

El Impresionismo literario es un término discutido –su misma existencia parece ser sólo una etiqueta imprecisa–, pero muy intuitivo, creado por la crítica para hablar de la similitud de estilos, fragmentos u obras, con el Impresionismo pictórico. Nunca constituyó movimiento alguno aunque se asemejaría a pintores como Monet y Degas, que representan a través de manchas las imágenes, de tal manera que al verlas en la distancia producen un efecto subjetivo de la realidad donde los efectos de luz son muy importantes. El término se ha usado casi siempre en este sentido y, en concreto, en referencia al estilo descriptivo de los hermanos Goncourt y Proust, Conrad, Ford Maddox Ford, Lawrence, Woolf o Joyce. Así, Conrad, en 1897, dice que desea hacer que el lector lo oiga, lo sienta, y, sobre todo, lo vea: “My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel –it is, before all, to make you see. That –and no more, and it is everything” (Conrad: 3). También las descripciones visuales de Proust, que engarzan su subjetividad rememoradora, han sido llamadas impresionistas, pero las epifanías joycianas, elementos tardo-simbolistas, se basan *sólo* en percepciones visuales y auditivas, y podrían ser mejores transposiciones del

Impresionismo a la escritura. La epifanía de la muchacha-pájaro, en que Stephen, hacia el final de *A Portrait*, funde la impresión sensorial externa de una joven bañándose en el mar con su deseo de libertad espiritual y sexual subjetivo, podría considerarse una *marina* impresionista por su vividez, su pictoricismo y la sensación de extática sutilidad efímera que transmite, aprovechando cierta sensación de



Sorolla, marina impresionista: *La hora del baño* (1904)

melancolía y eternización que produce el atardecer en el mar. Si nos permitiéramos el sacrilegio de eliminar las reflexiones internas de la gozosa epifanía místico-erótica, nos quedaría una descripción impresionista que concluye en el ocaso, en la que están sabiamente intercaladas esas reflexiones. En efecto, si las eliminamos tenemos ante nosotros un cuadro:

A girl stood before him in midstream, alone and still, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful seabird. Her long slender bare legs were delicate as a crane's and pure save where an emerald trail of seaweed had fashioned itself as a sign upon the flesh. Her thighs, fuller and soft-hued as ivory, were bared almost to the hips, where the white fringes of her drawers were like feathering of soft white down. Her slate-blue skirts were

kilted boldly about her waist and dovetailed behind her. Her bosom was as a bird's, soft and slight, slight and soft as the breast of some dark-plumaged dove. But her long fair hair was girlish: and girlish, and touched with the wonder of mortal beauty, her face.

She was alone and still, gazing out to sea; and when she felt his presence and the worship of his eyes her eyes turned to him in quiet sufferance of his gaze, without shame or wantonness. (... ..)

He climbed to the crest of the sandhill and gazed about him. Evening had fallen. A rim of the young moon cleft the pale waste of skyline, the rim of a silver hoop embedded in grey sand; and the tide was flowing in fast to the land with a low whisper of her waves, islanding a few last figures in distant pools. (*A Portrait*: 150)

Pero dado que no podemos separar estos fragmentos del éxtasis subjetivo intercalado, y que éste aporta un valor simbólico, el fragmento resulta una fusión de Impresionismo-Simbolismo. Joyce preserva el color local, pero imbrica esta “pintura al aire libre” con el símbolo, como ya muchos escritores y pintores estaban haciendo<sup>122</sup>. Similarmente, la vívida y puntillista descripción del océano-madre en el Capítulo I de *Ulysses* podría considerarse también impresionista por su empleo del color y la descripción llena de vida; de nuevo, el mar está ahí, pero al amanecer:

Stephen, an elbow rested on the jagged granite, leaned his palm against his brow and gazed at the fraying edge of his shiny black coat-sleeve. Pain, that was not yet the pain of love, fretted his heart. Silently, in a dream she had come to him after her death, her wasted body within its loose brown grave-clothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath, that had bent upon him, mute, reproachful, a faint odour of wetted ashes. Across the threadbare cuffedge he saw the sea hailed as a great sweet mother by the well-fed voice beside him. The ring of bay and skyline held a dull green mass of liquid. A bowl of white china had stood beside her deathbed holding the green sluggish bile which she had torn up from her rotting liver by fits of loud groaning vomiting. (*Ulysses*: 5)

Casi todo el capítulo inicial de *Ulysses* puede contemplarse como una *marina* impresionista-simbolista muy bien sostenida, que asocia a través del melancólico verde marino, mar/madre/bilis/agonía, y, más humorísticamente, el verde de Irlanda con los mocos del poeta Stephen, a través del elemento común, el verdemoco (“snotgreen”). Pero si hablamos de Impresionismo al nivel estructural, entonces tendríamos que referirnos a un cúmulo de descripciones imprecisas y difuminadas, fragmentos e imágenes sueltas para que sea el ojo del lector, la lupa de la mente la que reconstruya. Así, la comprensión de una obra impresionista requeriría su lectura completa, para comprender cada una de sus partes y el conjunto, en un sentido gestáltico; el ver sólo “de cerca” partes aisladas lleva a la incompreensión de la obra. Las impresiones sueltas pueden ser físicas: visuales, táctiles, auditivas, y a cambio de ese esfuerzo reconstructor por parte del lector, obtiene el premio de que es él el que, a su medida, oye, ve y siente lo que ocurre. La reconstrucción –hólica o gestáltica– de una obra fragmentaria y en multiperspectiva provoca, porque exige, la cooperación activa del lector, lo cual va a llevar

---

<sup>122</sup> Las descripciones románticas y góticas poseían ya un simbolismo que relacionaba el ambiente exterior con el estado psicológico interior de los personajes, bien por identificación —Poe, Byron— bien por contraste —pensemos en la escena final de *Carmen* de Bizet, donde la música eufórica del ambiente festivo contrasta con el final trágico—; la diferencia está tal vez en la vividez del ambiente y en la sofisticación del estado interior.

hacia la apertura de la obra, esto es, al rol nuevo del lector y la interpretación. Es el camino que se inicia con *The Waste Land* y *Ulysses* y que alcanza la apertura interpretativa casi absoluta en *Finnegans Wake*.

Recapitulando, hemos mostrado contrastadas evidencias de las influencias de D'Annunzio, de Svevo, de los decadentistas, simbolistas, el Naturalismo flaubertiano y de Ibsen; sin embargo, a pesar de ello, esas influencias parecen imperceptibles al recorrer las páginas de *Ulysses*. Más visibles en *Dubliners* y *A Portrait* —cuya escritura es más convencional—, y transparentes en *Exiles* —marcadamente, su Ibsenismo—, estos influjos de fin de siglo quedan velados en *Ulysses* y en *Finnegans Wake*, debido a su estructuración impersonalizada y a su forma enteramente innovadora, con los pies en el Siglo XX. Hay que buscar en la cadencia melódica, rítmica y fónica y en los temas del artista Stephen Dedalus los intensos destellos de la influencia de D'Annunzio; en el trabajo metódico de la palabra y la sólida estructura —aunque es una estructura muy distinta— de Joyce, la altura de Flaubert; en el análisis caracteriológico del inepto y el superhombre realizado en Bloom, la sombra de Svevo; en el compromiso con las verdades hipócritamente ocultas, el ministerio revelador de Ibsen. Pero la forma global compleja joyceana, el efecto inmediato que producen en el receptor sus artefactos, manifiesta ante todo, en su superficie más visible, el influjo de los autores vanguardistas y modernistas europeos en lo referente a la fragmentación y a las alusiones míticas, y del libro *Les lauriers sont coupés* de Edouard Dujardin en lo referente al *monólogo interior*, estéticas que definen lo contemporáneo y de las que hablaremos a continuación.

#### II.4. Estéticas contemporáneas de James Joyce: Vanguardismo y Modernismo

Dispersos en dispersas capitales,  
solitarios y muchos,  
jugábamos a ser el primer Adán  
que dio nombre a las cosas.  
Por los vastos declives de la noche  
que lindan con la aurora,  
buscamos (lo recuerdo aún) las palabras  
de la luna, de la muerte, de la mañana  
y de los otros hábitos del hombre  
(Borges, “Invocación a Joyce”)

Impregnado como estaba de una simbiosis de medievalismo y Simbolismo decadentista, Joyce enriquecería esta estética seminal, aún en ciernes, con los movimientos vanguardistas que le rodeaban, llegando a colaborar con los primeros poetas pre-modernistas, los Imagistas; veremos que, como haría Picasso, logró asimilar e integrar todas estas influencias en una estética intelectualizada que pudiera albergar y contener toda la expansividad vanguardista: en sus dos últimas obras se integran todos los hallazgos técnicos del Surrealismo, Dadá, Futurismo, Vorticismo (así, *Circe* es un vórtex de confluencias intrarreferenciales), (piénsese en sus frases impecablemente concisas), Cubismo (como en *Wandering Rocks*) y caligrama (empleando la

mecanografía e imágenes), Expresionismo (como en las deformaciones de *Circe* o *Cyclops*). Joyce, como Picasso, los asimiló pero superó a todos con su monumental artefacto, enciclopedia de -ismos.

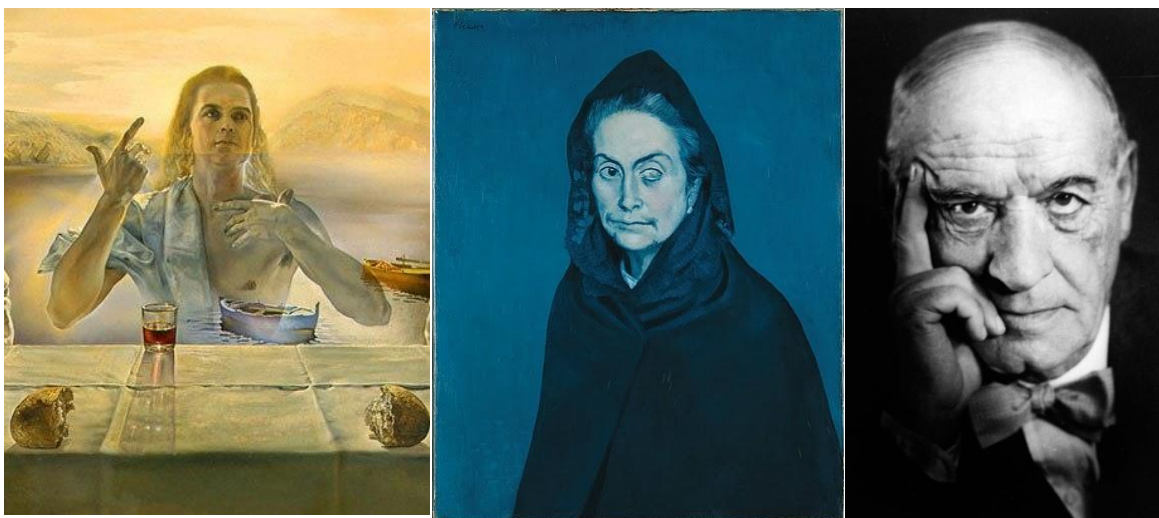
#### II.4.a) La vuelta del revés del arte nuevo: la exhibición del marco

Como hemos visto, la era victoriana se había caracterizado por un materialismo, provocado por la revolución industrial, y una autocomplacencia y optimismo, resultados del progreso científico y económico, optimismo que se articulaba bajo una filosofía de vida utilitarista enmarcada en una revitalización del puritanismo (valores estrictos en ética y moral, ortodoxia protestante, rectitud y austeridad de vida), pero ya en la época de entreguerras los sólidos referentes de certezas se fueron desmoronando y la seguridad del hombre victoriano desembocó en la turbación de la modernidad. Ahora bien, ¿qué consecuencias tiene esta convulsión universal del pensamiento y la vida sobre la estética del momento? Ortega habla de la “vuelta del revés” que da el arte nuevo: si antes se adornaba la realidad con formas o metáforas, ahora se le sustituye por éstas, ya no son adornos sino sustitutos auténticos. Es una inversión del proceso estético. Al obrar así, el autor pasa de crear una forma que representa la realidad a reconocer que esa realidad no le es cognoscible, sino sólo su idea de esa realidad, y por tanto sólo puede crear una forma que represente la idea que el artista tiene de la realidad. Según Ortega, tal concepción del arte no es engañosa, porque ya no pretende presentar su idea como “la realidad” en sí, sino como la idea que es: un esquema, que la realidad siempre desbordará por todos sus márgenes. El arte nuevo, al presentarse como esquema, que siempre es esbozo de algo más complejo, es un arte más verdadero, en la misma medida en que el arte realista era falso:

¿Qué tal si, en lugar de querer pintar a ésta, el pintor se resolviese a pintar su idea, su esquema de la persona? Entonces el cuadro sería la verdad misma y no sobrevendría el fracaso inevitable. El cuadro, renunciando a emular la realidad, se convertiría en lo que auténticamente es: un cuadro –una irrealidad. (Ortega: 79)

Ahora bien, al invertirse el proceso se invierte el efecto en el público: al público que le gusta dejarse engañar por una apariencia de vida real le molesta que le hablen claramente de falsificación y juego. Es incapaz de ver que el juego, como tal, es algo perfectamente serio, franco y estético. También es incapaz de ver que las obras que no reconocían su carácter de irrealidad *eran más irreales, precisamente por eso*. Se sigue de consecuencia el rechazo de las masas al arte nuevo: “Al gran público le irrita que le engañen, y no sabe complacerse en el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta” (*Ib.*: 74). Ante las masas, el artista debe, pues, desmarcarse; así lo piensa también Joyce: “If an artist courts the favour of the multitude he cannot escape the contagion of its fetichism and deliberate self-deception, (...)” (*Critical Writings*: 71). El arte decimonónico ocultaba el marco formal mediante la estrategia de intensificar la apariencia de realidad del motivo, distrayendo la atención del andamiaje, del artefacto en sí; mientras el arte nuevo, modernista y postmodernista,

va a exhibir, cada vez más, el marco, el artefacto en estructura y textura, tratando el motivo, cada vez más, como un pretexto para la creación de ese artefacto, que es el verdadero objeto estético.



Dalí, 1955, La última cena, detalle

Picasso, 1904: *La celestina* (La mujer tuerta), periodo azul.

José Ortega y Gasset

Mientras es fácil afirmar que Joyce es ilegible, con Picasso y Dalí el gran público tiene un problema: los grandes genios del Siglo XX, cuya capacidad técnica para hacer nuevas obras clásicas y realistas *no pueden negar*, optan por ser vanguardistas, desvelar el marco artístico y distanciarse del mero fingimiento de una apariencia real.

#### II.4.b) El salto a la abstracción: *Cubismo y caligrama*

Fuimos el Cubismo, los conventículos y sectas  
 que las crédulas universidades veneran.  
 Inventamos la falta de puntuación,  
 la omisión de mayúsculas,  
 las estrofas en forma de paloma  
 de los bibliotecarios de Alejandría.  
 Ceniza, la labor de nuestras manos  
 y un fuego ardiente nuestra fe.  
 (Borges, "Invocación a Joyce")

El detonador fundamental de este cambio fue el salto, en las artes plásticas, de la figuración a la abstracción. El primer salto lo dio el Cubismo. El término Cubismo fue acuñado por el crítico Vauxcelles, que al ver las pinturas de L'Estaque, de Braque, las definió peyorativamente como pintura compuesta por «pequeños cubos». Pero, ¿cómo se había llegado a esa geometrización radical de lo representado? Primero, se había producido un proceso de intelectualización: ya en Cézanne, los objetos tendían a aparecer como formas geométricas puras. La evolución al Cubismo es un proceso lógico que desarrolla la tendencia geometrizable y la exhibición del arte sobre el motivo iniciadas en Cézanne. Braque incluso eligió la misma zona para realizar algunos cuadros; la insinuación de geometrías cúbicas de Cézanne cobra un protagonismo total y contagia a todas las líneas circunstantes: todo se geometriza.. La pintura había ocultado los trazos, la geometría, la pincelada y la textura. Como la novela, había ocultado el marco –las estructuras significantes y narrativas, o si se quiere, la técnica, el arte, el artificio– a base de

hacer tan real lo representado que el receptor se centrara en el motivo. Ahora, por el contrario, se evidencia el marco, y lo representado se desnaturaliza, se vuelve abstracción.



Paul Cezanne : *Casas de Provenza*.  
El valle des Riaux, cerca de l'Estaque. 1883



Georges Braque:  
*Casas en L'Estaque*, 1908

Ante una obra moderna no podemos, como ante las obras del XIX, sumergirnos en ellas como un niño que escucha un cuento, y olvidar que es una ficción; por el contrario, todo nos recuerda que es un artificio, que estamos ante una estructura o forma, todo nos remite al marco y nos fuerza a que apreciemos y analicemos esa forma en tanto que forma, en su belleza intrínseca, más allá del motivo, que pasa a ser una excusa para la creación. Vemos ante todo que eso es un cuadro, y, sólo después, interiorizamos lo representado. El *Cubismo* tiene el mérito de haber dado por vez primera ese salto revolucionario al tomar las formas reales como punto de partida y excusa para explorar la imaginación geométrica.

El Cubismo se desarrolló entre 1907 y 1914, encabezado por Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris y Apollinaire. Si Apollinaire transfiere la idea cubista a la poesía, tres años después el poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) lleva el *collage* cubista a la lengua española<sup>123</sup>: “En 1913, poco antes del arribo de Huidobro a París, a la par que Picasso y Braque inventaban el *collage*, Apollinaire transfiere al poema la misma estética, equivalentes recursos de composición, las mismas yuxtaposiciones antagónicas, equivalente disonancia discontinua” (Yurkievich, 2007: 56).

Huidobro buscaba libertad y formas nuevas. Ya en 1914 publica el manifiesto *Non serviam*<sup>124</sup>, cuya coincidencia en el tiempo con la publicación de *A Portrait* por entregas en *The*

<sup>123</sup> Huidobro lo denominó *creacionismo* pero era apenas dar nombre de movimiento hispano al Caligrama de Apollinaire. Eliminando la anécdota y los sentimientos, el poema era una realidad en sí y el poeta un creador de mundos, de realidades; y estas se expresaban por lo visual, por la disposición tipográfica y sangrado, la emulación de figuras y formas mediante el texto. Además del fundador Vicente Huidobro, formaron parte del creacionismo Juan Larrea y Gerardo Diego.

<sup>124</sup> Lanzado en el Ateneo de Buenos Aires en 1914 y publicado en 1925 en *Manifestes*, “*Non serviam*” es, ante todo, un texto en el que el poeta emprende la dolorosa búsqueda de la expresión libertaria mediante la emancipación ontológica de la naturaleza, siendo cercano a Baudelaire y Darío, pero llevando la libertad mucho más lejos, especialmente en lo visual. En el manifiesto simbolista que es *Au lecteur* de Baudelaire ya se producía un discreto aunque original sangrado —una estrofa iba a la derecha, la siguiente a la izquierda, y así sucesivamente—. De nuevo el creador tiene el halo romántico divino, no ya de profeta, sino de dios creador; pero para ello debe desacatar y violar

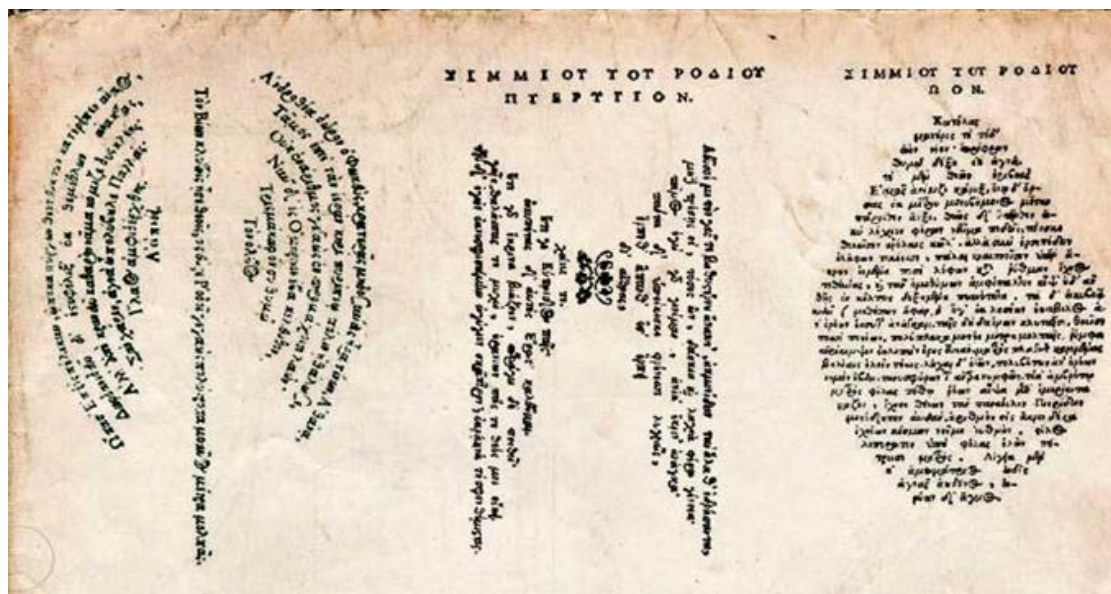


*Egoist* (1914-1915) hace difícil saber si fue Joyce o Huidobro el primero en utilizar la alusión al mito luciferino. Al tratarse de una referencia al mito bíblico, lo más probable es que fuera un concepto en circulación en ámbitos artísticos, que ambos usaron. En todo caso, Huidobro no se enfrenta como Joyce a patria, religión y familia, sino que habla de la misión y el derecho del poeta de crear la propia naturaleza, como un dios –de ahí, *creacionismo*–. Esto le lleva al *caligrama*, primer trasunto poético del *Cubismo*: “En noviembre de 1916, no bien llega a París, Huidobro (... ..) se pone en relación con su modelo de poeta, Guillaume Apollinaire, paradigma del espíritu nuevo. Apollinaire encarna la vanguardia, convive en el Bateau Lavoir con Braque, Picasso y Juan Gris, participa en la gestación del Cubismo (...)” (*Ib.*: 57). Pronto Juan Gris y Huidobro colaborarán; sus ediciones de poemas irán acompañadas por las ilustraciones del pintor cubista.

	<p>POR LA TARDE PASEAREMOS POR CAMINOS PARALELOS</p>
<p>“La colombe poignardée et le jet d’eau”, de Guillaume Apollinaire, 1918</p>	<p>Arriba, “Caminos paralelos”, de Vicente Huidobro, 1918. Debajo, empleo de la palabra como forma plástica en Juan Gris.</p>

con constantes infracciones la normatividad instalada. La rebelión contra la Naturaleza se expresa invadiendo el espacio de la misma, el espacio visual, mediante el artefacto tipográfico del poema.

Sin embargo, en realidad el *caligrama* es un artefacto antiquísimo, que procede, al menos, de la *τεχνοπαίγνια* griega, y naturalmente ya se imitó en Roma (*carmina figurata*) y en el Renacimiento. He aquí tres ejemplos de *τεχνοπαίγνια* de Simmias de Rodas:



El hacha, las alas y el huevo, de Simmias de Rodas (c. 300 a.C.)

La fusión de imagen y poema ya estaba en los libros medievales, como el *Book of Kells*, o en William Blake; el sangrado expresionista, en *Un coup de dées* de Mallarmé. Todos estos ejemplos nos señalan hasta qué punto lo que parecen las innovaciones más llamativas de los *vanguardismos*, *el Modernismo*, o *Joyce*, tenían precedentes y no eran, por tanto, ideas tan originales. Ciertamente es que, como muestra Borges en *Pierre Menard, autor del Quijote*<sup>125</sup>, no es lo mismo escribir el *Quijote* en el siglo XX que en el siglo XVI; no es, pues, la misma idea un caligrama griego que uno “cubista”, creacionista, de Huidobro o de Apollinaire; donde ya se podía rastrear la *integridad de la forma* de Simmias de Rodas, aparece ahora una forma íntegra, sí, pero expansiva, albergando la posibilidad de la *desintegración*, de fragmentación, de apertura. Los poetas pintaban con palabras, y los pintores cubistas insertaban palabras –o instrumentos musicales– en el lienzo. Yurkievich subraya esta confluencia de palabra e imagen:

Así como los plásticos crean ambigüedades sígnicas o semiológicas, espaciales y técnicas con el aditamento o pegadura (en los papiers-collés) de leyendas, los poetas pugnan por incorporar al escrito las dimensiones espaciales. Desparraman las palabras sobre la pantalla blanca de la página disponiéndolas en haces, aros, arcos, bloques, escalonamientos, zigzags, o perfilan con ellas motivos visuales (capilla, paisaje, molino) (...) el collage revela pronto una capacidad prodigiosa de anexión, de ensamblar heteróclitos conjuntos de integración parcial. Crea una dinámica adhesiva capaz de involucrar la agitada disparidad de lo real. (Ib.: 56-57)

Su época, su visualismo, su carácter de múltiple perspectiva, así como su tendencia al *collage*, relacionan al Cubismo muy directamente con *Ulysses*, y más aún con *Finnegans Wake*. Es el

<sup>125</sup> Véase Borges, Jorge Luis: *Ficciones*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1944.

paso de una perspectiva monocular que convergía en un punto de fuga a otra multiocular, en la cual, al haber muchos, no puede hablarse ya de punto de fuga —el cual tenía su sentido precisamente en ser uno—. El concepto, similar al de la imagen doble *imagista* y *haiku*, y a la imagen múltiple de ese caleidoscopio que es *The Waste Land*, tiene su síntesis joyceana en el capítulo 10 de *Ulysses*, “Wandering Rocks”, donde se multiplican las perspectivas mientras pasa por Dublín el carruaje del virrey, y se realiza, en una espiral infinita de perspectivas, en “Circe” y en *Finnegans Wake*. La obra resultante es de difícil comprensión. De aquí en adelante, todos los movimientos artísticos de vanguardia vinieron acompañados de textos críticos que los explicaban; de ahí los manifiestos, las notas de Eliot a *The Waste Land* o los complejos esquemas explicativos del *Ulysses*. En mucho arte plástico moderno, el título opera como clave y guía interpretativa, y *Ulysses* es un buen ejemplo, actuando el título como única clave, explicación y manifiesto minimalista, para interpretar la obra.



La combinación de palabra y forma plástica cubista se estaba desarrollando simultáneamente en las publicaciones futuristas.

#### II.4.c) El Futurismo

El *Futurismo* se inició con más fuerza en pintura y escultura, y procede directamente del *Cubismo*, pero representando el dinamismo y la velocidad. Nada del pasado merece la pena ser conservado y consideran los museos cementerios. Pretenden, y valoran, la originalidad por encima de todo. En *Le Figaro* del 20 de febrero de 1909, Marinetti relata el nacimiento del *Futurismo*, en una noche en que se percibe el insomnio como estimulante —merced a la electricidad— y la euforia soberbia y jovial que caracteriza al grupo.

Avevamo vegliato tutta la notte —i miei amici ed io sotto lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime, perché come queste irradiate dal chiuso fulgore di un cuore elettrico. (...) Un immenso orgoglio gonfiava i nostri petti, poiché ci sentivamo soli, in quell'ora, ad esser desti e ritti, come fari superbi o come sentinelle avanzate, di fronte all'esercito delle stelle nemiche, occhieggianti dai loro celesti accampamenti. (...) 'Andiamo,' diss'io, 'andiamo, amici! Partiamo! Finalmente, la mitologia e l'ideale mistico sono superati. (...) Usciamo dalla saggezza come da un orribile guscio, e gettiamoci, come frutti pimentati d'orgoglio, entro la bocca immensa e torta del vento!... Diamoci in pasto all'Ignoto, non già per disperazione, ma soltanto per colmare i profondi pozzi dell'Assurdo!<sup>126</sup>

(Marinetti, Filippo Tommaso: “Fondazione e Manifesto del Futurismo”, en Traverso, Carlo, et alii: *I manifesti del futurismo: 4*)

<sup>126</sup>. Trad.: “Habíamos velado toda la noche —mis amigos y yo, bajo lámparas de mezquita con cúpulas de latón recamado, estrelladas como nuestras almas, por estar como ellas irradiadas desde el fulgor encerrado de un corazón eléctrico. (...) Un inmenso orgullo hinchaba nuestros pechos, en aquella hora, pues nos sentíamos los únicos iluminados y erguidos, como faros soberbios o como centinelas en avanzadilla, frente al ejército de las estrellas enemigas, vigilantes desde sus campamentos celestes. (...) ‘Vamos’, dije, ‘¡vamos, amigos! ¡Partamos! Por fin, la mitología y el ideal místico están superados. (...) ¡Salgamos de la sensatez como de un horrible caparazón, y arrojémonos, como frutos sazonados de orgullo, a la boca inmensa y retorcida del viento!... ¡Démonos como alimento a lo Ignoto, no ya por desesperación, sino tan sólo por colmar los profundos pozos del Absurdo!’”.

Los verdaderos ángeles y centauros, los aviadores y pilotos, van a surgir ahora, y no en la mitología ni la sabiduría mística, ya superadas: “Un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia” (Ib.:7) A fin de captar la sensación de movimiento, los escultores futuristas expandían la forma plásticamente en



A la izquierda, *Forme uniche nella continuità dello spazio*, 1915, del futurista Boccioni; a la derecha, *Victoria de Samotracia*, 250 A.C. Su similitud hace reflexionar sobre la crítica de Marinetti a la Victoria de Samotracia, y al arte passatista, ya que en ella hay similar dinamismo.

el espacio, los pintores superponían acciones consecutivas, y los fotógrafos montaban en un solo plano una serie de imágenes tomadas a gran velocidad de un motivo en movimiento. En las pinturas, una cuidadosa armonización de motivos y colores logra maquillar y concertar espléndidamente el caos, necesario para expresar el dinamismo. Esta superposición de imágenes en movimiento se debía transportar también a la escritura, medio que no disponía de la técnica directa de la superposición –hará falta el genio y la audacia artística de Joyce para superponer significantes de forma estrictamente cubista y futurista–, pero sí podía imitar la acumulación caótica en movimiento, que es hasta donde alcanza Marinetti.



Severini: *Jeroglífico dinámico*. Según el manifiesto futurista, los objetos en movimiento se multiplican y se distorsionan como vibraciones a través del espacio.



Bragaglia, 1911

Puede verse una similitud entre el *Jeroglífico dinámico* de Severini (en la ilustración) y el siguiente fragmento de Marinetti. En ambos se advierte una misma expresión del dinamismo

que prevalece sobre el orden, sacrificando la sensación de orden al dinamismo, y reconduciendo este caos a una globalidad con sentido, mediante recurrencias y ritmo (visual, fónico, rítmico o paralelístico, en el plano textual puro y en el efecto visual. Es *la Battaglia di Tripoli* (1911).

Torri cannoni-virilità-volate erezione telemetro estasi tumb-tumb 3 secondi tumbtumb onde sorrisi risate cic ciac plaff pluff gluglugluglu giocare-a-rimpiattino cristalli vergini carne gioielli perle iodio sali bromi gonnelline gas liquori bolle 3 secondi tumbtumb ufficiale bianchezza telemetro croce fuoco drindrin megafono alzo-4-mila-metri tutti-a-sinistra basta fermi-tutti sbandamento-7-gradi erezione splendore getto forare immensità azzurro-femmina sverginamento accanimento corridoi grida labirinto materassi singhiozzi.

(Marinetti, Filippo Tommaso, “Manifiesto técnico de la literatura futurista”, en De Maria, Luciano, *Teoría e invención futurista*, Mondadori, Milano, 1968:16)<sup>127</sup>

A la vista de esta textura, parece difícil rebatir que Marinetti es el antecedente rudimentario pero directo de muchos pasajes de *Ulysses*, pero, sobre todo, de *Finnegans Wake*. Marinetti publica, el 11 de Mayo de 1912, el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*. En él afirma que la escritura debiera ser como un aeroplano, *ha de tener alas* (significativamente, como el Dédalo que quiere ser Joyce): el periodo latino y la sintaxis heredada de Homero poseen, dice, *como cualquier imbécil*, cabeza, vientre, piernas y dos pies planos, pero nunca tendrán alas. Afirma que “la hélice de su aeroplano” le dicta disponer los sustantivos casualmente, según nacen; para lograr velocidad, usar el verbo sólo en infinitivo; para expresar continuidad, elimina el adjetivo que hace meditar al ser matiz, y la reflexión no es veloz) y el adverbio (que mantiene una fastidiosa unidad de tono, lo cual es estático). Además, cada sustantivo debe tener su doble –es decir, otro nombre que surge atraído por analogía instantánea, como “locura- resaca”–. Y, ya que las pausas son contrarias al dinamismo, se eliminarán los puntos y se emplearán los signos matemáticos y musicales para expresar dirección y movimiento. En las analogías se eliminarán los términos de comparación explícitos (como, cual...). En vez de éstos términos, la analogía sustituirá directamente a la cosa y no deben ser inmediata, sino lo más alejada posible, como las analogías de contrarios.; sólo mediante analogías remotas se puede llegar a una escritura orquestal, polifónica, polícrona y polimorfa:

Quando, nella mia Battaglia di Tripoli, ho paragonato una trincea irta di baionette a un'orchestra, una mitragliatrice ad una donna fatale, ho introdotto intuitivamente una gran parte dell'universo in un breve episodio di battaglia africana. (Ib.:91)<sup>128</sup>

La poesía debe ser un *continuum* ininterrumpido de imágenes nuevas, nunca flores escogidas con parsimonia como creía Voltaire. La fuerza de *la estupefacción de la imagen* se consigue con su relación lejana, que la agiganta, al volverla inmensa. Si hemos destruido a Beethoven y a

<sup>127</sup> Trad.: “(... ...) Torres cañones-virilidad-vuelos erección telémetro éxtasis tum tum 3 segundos tumbtumb ondas sonrisas risotadas chic chac plaf ploff gluglugluglu jugar-al-escondite cristales vírgenes carne joyitas perlas yodo sales bromos falditas gas licores hierve 3 segundos gumtum oficial blancura telémetro cruz fuego ringring megáfono alzo-4-mil-metros todos-a-la-izquierda basta quietos-todos inclinación-7-grados erección esplendor tiro perforar inmensidad azul-femenina desvirgar tesón pasillos gritos laberinto colchones sollozos (... ..)”

<sup>128</sup> Trad.: “Cuando en mi Batalla de Trípoli he comparado una trinchera erizada de bayonetas a una orquesta, una ametralladora a una mujer fatal, he introducido intuitivamente una gran parte del universo en un breve episodio de batalla africana”. Véase Marinetti, Filippo Tommaso: *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, p. 19.

Wagner, dice, destruyamos las metáforas estereotipadas. Es necesario dar la cadena de las analogías que evoca un objeto recogida en una palabra esencial, y formar estrechas redes de imágenes o analogías que serán lanzadas al mar misterioso de los fenómenos.

Para evitar que la escritura se contamine de las cautelas de la inteligencia, añade Marinetti, es preciso disponer el texto en un máximo de desorden. Además, se destruye el “yo” y con él toda la psicología; para ello, la materia sustituirá al hombre, pero usando la intuición para hacer lo que no pueden hacer los científicos: afinar la esencia de la materia: reproducir el paisaje de los olores que percibe un perro, reproducir los discursos de un motor. La materia fue siempre contemplada por un yo demasiado preocupado de sí mismo y sus obsesiones y prejuicios, y la ensucia cuando ella posee más continuidad y dinamismo que el propio yo. Las intuiciones una tras otra, palabra a palabra, nos darán esta psicología intuitiva de la materia.

Muchas sugerencias técnicas de Marinetti son interesantes e ingeniosas, más profundas y sofisticadas de lo que aparenta en su exaltación; sus argumentos son juiciosos e innovadores (aunque tienen mucho de fundamentos y técnicas del Surrealismo, del Cubismo, de Gourmont<sup>129</sup> y la patafísica de Alfred Jarry<sup>130</sup>), y están en la línea del *chaosmos* dinámico que será *Finnegans Wake*. Joyce no quería dejar aparte ningún estilo que considerase significativo, e intentó integrar la estética del Futurismo en *Ulysses*; Ellmann menciona: “... once he asked Budgen if the Cyclops episode did not strike him as futuristic” y deduce a continuación que Joyce “probably attended the important exhibition of futurism which was held in Trieste about 1908.” (Ellmann: 430). Marinetti proclama: “Noi inventeremo (...) L'IMMAGINAZIONE SENZA FILI. (...) Bisognerà, per questo, rinunciare ad essere compresi. Esser compresi, non è necessario. (...) La sintassi era una specie d'interprete o di cicerone monotono. Bisogna sopprimere questo

---

<sup>129</sup> Remy de Gourmont (1858-1915), simbolista y crítico de arte francés, descubió en 1886 las nuevas investigaciones estéticas de su época por medio de la revista *La Vogue* de Gustave Kahn, que influirían en Hulme provocando el nacimiento del y el modernismo inglés. Se relacionó personalmente con Alfred Jarry. Huysmans, autor de *A Rebours*, y con Mallarmé, uno de los fundadores, en 1889, del *Mercure de France*, marcó con sus ideas estéticas un largo período de innovaciones de 25 años.

<sup>130</sup> Alfred Jarry dirigió con Gourmont la lujosa revista artística *Ymagiers* pero es conocido por *Ubú rey* (1986) y por *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, donde describe la patafísica como “la science de ce qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle même, s'étendant aussi loin au delà de celle-ci que celle-ci au delà de la physique. (...) La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité” (Jarry: 15-16) (Trad.: “la ciencia de lo que se añade a la metafísica, así sea en ella misma como fuera de ella, extendiéndose más allá de ésta tanto como ella misma se extiende más allá de la física. La patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, que acuerda simbólicamente a los alineamientos de los objetos y las propiedades de éstos descritas por su virtualidad”). La *metáfora* es una subsidiaria de la realidad; la *patáfora* sigue el camino inverso: *extrapola la metáfora a realidad* y vuelve a la realidad subsidiaria de la metáfora creada. Para ello hace una digresión basada en la metáfora, pero jamás un mero desarrollo lógico de la misma. Evita seguir una misma lógica simbólica basada en la metáfora inicial, que siempre remitiría al referente real, para que no se convierta simplemente en una alegoría sino que atraiga otros referentes nuevos. Se trata de ampliar su simbología sin limitarse al elemento real —término inicialmente simbolizado—, ya que la metáfora ha devenido elemento real; y es el elemento real de inicio, ahora su subsidiario, el que debe ajustarse a ella y actuar como elemento figurado. La *patáfora* es, pues, una digresión a partir de un elemento figurado inicial, que absorbe la realidad según sus propias e imprevisibles reglas —todo lo que pueda sugerir o evocar el elemento figurado inunda el texto, el elemento figurado deja de serlo en tanto que deviene en principal y arrinconaa al elemento real—.

intermediario, perché la letteratura entri direttamente nell'universo e faccia corpo con esso<sup>131</sup>. ”

(*Ib.*:95) Y concluye:

Ci gridano: «La vostra letteratura non sarà bella! Non avremo più la sinfonia verbale, dagli armoniosi dondoli, e dalle cadenze tranquillizzanti!» Ciò è bene inteso! E che fortuna! Noi utilizziamo, invece, tutti i suoni brutali, tutti i gridi espressivi della vita violenta che ci circonda. FACCIAMO CORAGGIOSAMENTE IL «BRUTTO» IN LETTERATURA, E UCCIDIAMO DOVUNQUE LA SOLENNITÀ. Via! non prendete di quest'arie da grandi sacerdoti, nell'ascoltarmi! Bisogna sputare ogni giorno sull'Altare dell'Arte! Noi entriamo nei domini sconfinati della libera intuizione. Dopo il verso libero, ecco finalmente LE PAROLE IN LIBERTÀ!  
(*Ib.*: 96)<sup>132</sup>

Aunque no hallamos testimonios, Joyce, en contacto con los círculos artísticos triestinos, pudo fácilmente presenciar los frecuentes actos futuristas que se perpetraron en Venecia y Padua, muy próximas a Trieste. En uno de ellos, por ejemplo, se almorzó comenzando por el café y concluyendo con el primer plato, mostrando su proximidad con el *dadá* y el surrealismo.

#### II.4.d) Dadá y Surrealismo

Los *dadaístas* renuncian a la comunicación<sup>133</sup> lógica y por tanto a la codificación, y comienzan por burlarse de quienes quieren encontrar significado a su nombre, elegido abriendo un diccionario al azar. El *Dadá* deja en herencia al arte del siglo XX valores trascendentes, como la importancia de la imaginación, el azar y el automatismo (que recogerán el *Surrealismo* y el *Expresionismo* abstracto) y la valorización de lo ilógico (que recogerán el *Teatro del Absurdo* y Joyce). Marca más radicalmente que ningún movimiento la desaparición de la validez única de los géneros artísticos convencionales, para primar la idea de *proceso artístico* frente a la de *producto* u *obra de arte*, anticipando el *happening* y el *ready-made*. En la creación artística es tan importante el artista creador como el proceso y el receptor, que es quien completa la obra. De ahí surge la justificación del objeto encontrado, y la obligación del destinatario de cuestionarse las realidades artísticas aceptadas. Encontramos una relación entre el *objet trouvé* o

---

<sup>131</sup> Trad.: “Inventaremos (...) la imaginación inalámbrica. (...) Será necesario renunciar a ser comprendidos. Ser comprendidos no es necesario. (...) La sintaxis era una especie de intérprete o cicerone monótono: Es preciso suprimir este intermediario para que la literatura entre directamente en el universo y se incorpore a él.”

<sup>132</sup> Traducción: “Nos gritan: ‘¡Vuestra literatura no será bella! No tendremos ya la sinfonia verbal, de armoniosos balanceos y cadencias tranquilizadoras!’ ¡Eso está bien entendido! ¡Y qué suerte! Nosotros utilizamos, en cambio, todos los sonidos brutales, todos los gritos expresivos de la vida violenta que nos circunda. HACEMOS VALEROSAMENTE LO “FEO” EN LITERATURA, Y ASESINAMOS DONDEQUIERA LA SOLEMNIDAD. ¡Fuera! ¡No adoptéis esos aires de grandes sacerdotes, al escucharme! ¡Es necesario escupir cada día sobre el Altar del Arte! Nosotros entramos en los dominios ilimitados de la libre intuición. ¡Después del verso libre, aquí están finalmente LAS PALABRAS EN LIBERTAD!”

<sup>133</sup> *Dadá*, el Dadaísmo, es un resultado del relativismo del siglo XX. Hunde sus raíces en el relativismo y escepticismo primigenios de la Grecia presocrática: Crátilo, relativista de finales del siglo V y maestro de Sócrates, tomó la idea de Heráclito de que uno no se puede bañar dos veces en el mismo río, y dijo que no se podía hacer ni una sola vez, porque el río cambia instantáneamente. De la misma forma las palabras cambian incesantemente y, por tanto, la comunicación es imposible, por lo que renunció a hablar, limitando su comunicación al movimiento de su dedo. El pensamiento *dadá* y sus conclusiones son semejantes. En cuanto a Gorgias, escéptico de la misma época, afirma que nada existe, si existiera algo sería *incognoscible* y si existiera y fuera *cognoscible* sería incomunicable. El instrumento de comunicación es la palabra, que es muy distinta de lo real (en el supuesto de que exista algo y sea *cognoscible*). Lo que podemos comunicar a los otros son palabras y nada más que palabras; instrumentos inadecuados tanto para el emisor como para el receptor. Para el comunicante, la palabra no es apta ni suficiente para expresar sus estados de conciencia, pero tampoco para el receptor ya que la palabra, al ser recibida, no puede reproducir las ideas y sentimientos del comunicante debido a la diversa multiplicidad de los individuos.

*ready-made* y la *epifanía* del primer Joyce; hay que tener en cuenta que, en el *objet trouvé*, como en las primeras *Epiphanies* de Joyce, el Autor realmente actúa poco más que como un *Receptor 1*, dado que sólo selecciona un objeto encontrado (en las *epifanías*, una escena, un diálogo real), sin modificarlo en modo alguno; y el Receptor sería un *Receptor 2*, sólo inferior en tanto que no ha seleccionado el objeto; sin embargo, ya que el Autor no realiza ninguna función interpretativa ni transforma el objeto, y por tanto la interpretación del Autor no es comunicada, el Receptor pasa a hacer su interpretación completamente personal, deviniendo *Autor 2* además de *Receptor 2*. En suma, el objeto hallado pone a Autor y Receptor al mismo nivel (ambos son Receptor y Autor), casi con las mismas funciones. La única función que privilegia al *Autor 1* es el acto de selección del objeto y, como mucho, su descontextualización. En un segundo momento –de *Dubliners* en adelante– Joyce sí elabora artísticamente las epifanías, contextualizándolas y estilizándolas. Eso sí, el *Dadá* toma objetos aleatorios, mientras que el *objet trouvé* y la *epifanía* son selectivos. A pesar de ello, hay una gran semejanza entre ambas, que radica en la intervención inicial del azar (pues hay también un hallazgo casual), en el margen interpretativo concedido al Receptor y en la exigencia a éste de Cooperación Textual.

Con el fin de expresar el rechazo a todo tipo de codificación, los dadaístas recurrían con frecuencia a la utilización de métodos artísticos y literarios deliberadamente incomprensibles, que se apoyaban en lo absurdo e irracional. El hecho inevitable de una reconstrucción subjetiva por parte del Receptor, o sea, la interpretación de aquello que originariamente carece de sentido explica la ligazón de los *Dadá* con los *constructivistas*. La técnica de la *comprensión progresiva* que emplea Joyce, que escribe sin importarle ser comprendido inicialmente, porque sabe que el lector reconstruirá los elementos heteróclitos, se basa en este mismo enfoque psicológico. Pronto se produciría una escisión entre *Dadá* y Surrealismo. En 1924 Breton escribe el primer *Manifiesto Surrealista*, donde define el *Surrealismo*:

“automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale [...] Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure<sup>134</sup> de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie<sup>135</sup>.”

(Breton: *Manifestes du surréalisme*: 12).

El Surrealismo tuvo una aplicación derivada muy impactante en el *Teatro del Absurdo*, e influyó en el humor de diálogos humorísticos modernos. No es de extrañar, ya que, como señala

<sup>134</sup> Como vemos, el término *surrealismo* no indica “subrealismo”, error frecuente, acaso por asociación con el subconsciente; sino suprarrealismo, o superrealismo, *una realidad superior*.

<sup>135</sup> Trad.: “automatismo psíquico, por el cual se intenta expresar, sea verbalmente, sea por escrito, o de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado por el pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral [...] El surrealismo descansa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociaciones descuidadas hasta llegar a él, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a arruinar definitivamente los otros mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la resolución de los problemas principales de la vida.”



Breton en su manifiesto, la conversación genera desorden, ya que tiene siempre rasgos atextuales intuitivos y aparentemente ilógicos, asociaciones semánticas y fónicas, *lapsus linguae*, intervenciones extemporáneas, cambios bruscos de tema, malentendidos no aclarados, equívocos intencionales y *puns*, afluencias, recurrencias, psicodrama y disgregación mental, o sea, surrealistas: “Il n’est point de conversation où ne passe quelque chose de ce désordre. L’effort de sociabilité qui y préside et la grande habitude que nous en avons parviennent seuls à nous le dissimuler passagèrement.”(*Ib.*:17)

Si el *Cubismo* surgió en pintura, el *Surrealismo* surgió como un movimiento poético. La conexión con el inconsciente surge por el uso del azar puro, recurriendo a técnicas como el automatismo, escribiendo lo primero que viene a la cabeza durante un periodo de tiempo, o del sueño, donde los elementos más dispares se revelan unidos por relaciones secretas, o incluso mezclando en una bolsa o en un cucurucho palabras recortadas. Aunque esta última es una técnica *dadá*, se produce también en la mente una conexión instintiva *a posteriori*; en semejante proceso, a pesar de la aleatoriedad del artefacto, surgen automáticamente relaciones inconscientes en el Receptor, ya que, mecánicamente, su mente va a intentar reconstruir un sentido (y que, por tanto, actúa simultáneamente como Receptor y como Autor 2; estos experimentos anticipan esa obra abierta al lector que es *Finnegans Wake*)-. Se trata de encontrar, mediante estas técnicas, una asociación mental libre, sin la intromisión ordenadora y censora de la conciencia; pero, paradójicamente, si la *Biblia* y Dante afirmaban que la divinidad hablaba a través de ellos, aquí, en el fondo, sucede lo mismo, con una sustitución: en ausencia de una divinidad, es el subconsciente el que habla y, *como una divinidad*, estaría más cercano a la verdad y a la totalidad que la mente consciente. Por tanto, es la misma idea platónica y romántica de una inspiración superior al artista que —más que nunca— *no sabe lo que está haciendo*. Durante unas sesiones febriles de automatismo, Breton y Soupault escriben *Les champs magnétiques*, primera muestra de escritura automática, que publican en 1921. En 1924, al narrar el nacimiento de su técnica, Breton señala su origen en su conocimiento práctico de Freud:

Tout occupé que j’étais encore de Freud à cette époque et familiarisé avec les méthodes d’examen que j’avais eu quelque peu l’occasion de pratiquer sur les malades pendant la guerre, je résolus d’obtenir de moi ce qu’on cherche à obtenir d’eux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l’esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s’embarrasse, par suite, d’aucune réticence, et qui soit autant que possible la pensée parlée. Il m’avait paru, et il me paraît encore —la manière dont m’était parvenue la phrase de l’homme coupé en témoignait— que la vitesse de la pensée n’est pas supérieure à celle de la parole, et qu’elle ne défie pas forcément la langue, ni même la plume qui court. C’est dans ces dispositions que Philippe Soupault, à qui j’avais fait part de ces premières conclusions, et moi nous entreprîmes de noircir du papier, avec un louable mépris de ce qui pourrait s’en suivre littérairement<sup>136</sup>. (*Ib.*: 10)

<sup>136</sup> Trad: “Atareadísimo como estaba aún con Freud en esta época, y familiarizado con los métodos de análisis que había tenido la ocasión de practicar un poco sobre los enfermos durante la guerra, resolví extraer de mí lo que se busca extraer de ellos, o sea un monólogo de fluidez tan rápida como fuera posible, sobre el cual el espíritu crítico del sujeto no introdujera ningún juicio, que no fuera obstaculizado, por consiguiente, por ninguna reticencia, y que fuera, en la medida de lo posible, el pensamiento hablado. Me había parecido, y me parecía aún —la manera en que

Así comenzó la escritura de *Les champs magnetiques*, a partir, como se ve, no de un arrebato iconoclasta juvenil, sino, muy al contrario, de un conocimiento teórico y práctico del psicoanálisis, de cuya observación surge la idea de emplearlo con fines artísticos. El capítulo final del *Ulysses*, pleno de asociaciones inconscientes y el sueño “total” que entraña *Finnegans Wake* indican que el Surrealismo y sus técnicas fueron muy tenidas en cuenta por Joyce para el “stream of consciousness”. Joyce, plenamente consciente de ello, se hizo ayudar de Beckett, el maestro del absurdo, cuando su vista le fallaba, durante la redacción de *Finnegans Wake*.



James Joyce con Philippe Soupault, París, c. 1930. El surrealista estaba colaborando en la traducción al francés de *Anna Livia Plurabelle* con Beckett y Pèron.

Otros elementos típicos del Surrealismo como la eliminación a voluntad de ortografía y puntuación, o incluso la agramaticalidad, aparecen también en ambas obras. Sin embargo, no se puede hablar en Joyce de azar ni de escritura automática pura, pues aunque da la sensación de que las empleaba como base del monólogo interior, que le ayudaban a crear sus propios *palabros* compuestos, y aunque usaba técnicas específicas de los surrealistas, como transcribir al amanecer los sueños de Nora sin cortapisas morales para el monólogo de Molly (en ocasiones, por premura, los anotaba en los puños de su camisa); también sabemos de su posterior reordenación de palabras, laborioso y estructurado, primando la *eufonía*, lo cual para un Dadá o un surrealista puro habría sido un sacrilegio.

#### II.4.e) *Expresionismo* y simbiosis de cine y literatura en la vanguardia

El *Expresionismo* se desarrolla en Alemania en el periodo de entreguerras, es decir, entre 1918 y 1939, en pintura, cine y literatura, y consiste en una distorsión de la realidad para acentuar la expresión, frecuentemente en obras dramáticas. Es una visión que lleva la subjetividad al extremo, incluyendo lo grotesco, lo monstruoso, lo violento y la caricatura, y su precursor es Vincent Van Gogh. Wyndham Lewis difundió la doctrina expresionista en la revista *Blast* (1914) y posteriormente utiliza elementos expresionistas en su novela *Tarr*. Hay pasajes expresionistas en *Orlando* (1928) de Virginia Woolf y en el *Ulysses* (1922) de Joyce, especialmente en la escena de “Circe”, llena de deformación expresiva.

---

me había venido la frase del hombre cortado lo testimoniaba— que la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra, y que no desafiaba necesariamente a la lengua, e incluso a la escritura improvisada. Fue con esa disposición que Philippe Soupault, a quien había hecho partícipe de esas primeras conclusiones, y yo, nos dispusimos a ennegrecer papel, con un loable desprecio a lo que podría seguirse literariamente.”

Muy en relación con el *Expresionismo* y el *Futurismo*, y a veces con el *Surrealismo*, uno de los elementos que interactuaban con la literatura y todas las artes era el nuevo arte: el cine. No se puede menospreciar la influencia del cine en las vanguardias, aunque es difícil medirla. La nueva narrativa visual, al imponer una pasividad radical, minimiza el papel activo de la imaginación del espectador. La literatura hubo de convivir con este rival, luchar con él, tomar ideas de él, darle ideas.



Simbiosis de escritores, escenógrafos y artistas plásticos de la corriente expresionista, *El Gabinete del Doctor Caligari* (1920), de Robert Wiene es la cumbre del cine expresionista alemán. en escenas como ésta se crea un ambiente deformante similar al de “Circe” o *Luces de bohemia*, dos años antes.

Mucho se ha escrito sobre el influjo del cine en la escritura y en la pintura vanguardista. Debe entenderse como una simbiosis; era imposible, incluso para aquellos artistas que quisieron mantenerse aparte, no influir y ser influidos por la fotografía y el cine, dada su expansión y potencia. Así, los directores expresionistas alemanes trabajaban codo con codo con pintores –pintaban suelos y paredes de los escenarios– y escritores expresionistas, dando lugar a obras generalmente de corte gótico expresionista como *El gabinete del doctor Caligari* o *Nosferatu*.

El propio Joyce fue el ideador y socio fundador del primer cine de Dublín, el “Cinematograph Volta”, aunque fue una aventura pasajera. Es simplemente natural que el lenguaje fílmico influyera en los artistas y ya que el montaje de secuencias que ocurren simultáneamente se intercala ya en Griffith con *El Nacimiento de una Nación*, o, incluso antes, se presentan tres pantallas simultáneas de acción en *Napoleón* de Abel Gance (1927), es inevitable que esto influyera en la manera de montar las novelas posteriores, aunque, en su origen, tal vez ocurriera al revés, esto es, las ideas de montaje vinieran precisamente de novelas experimentales hacia el cine, y especialmente las obras modernistas como *Ulysses*.



*Napoleon* (1927), de Abel Gance, cinco años después del gran año vanguardista de 1922. Como muestra la imagen, la acción, proyectada desde tres perspectivas distintas durante todo el largometraje, muestra su parentesco con el multiperspectivismo de las técnicas modernistas y vanguardistas.

## II.5. Relación de Joyce con los modernistas: Pound, Eliot, Woolf y Faulkner

El primer embrión del Modernismo fue el *imagismo*, fundado por Hulme pero impulsado por Ezra Pound. Dos rasgos del *imagismo* están en relación con Joyce: la *conciencia el contrapunto entre realidad externa e interioridad*. Este contrapunto se aprecia muy obviamente en *Evening* (1915) de Aldington, y, más oscuramente, en Pound, en “The Encounter” (1913):

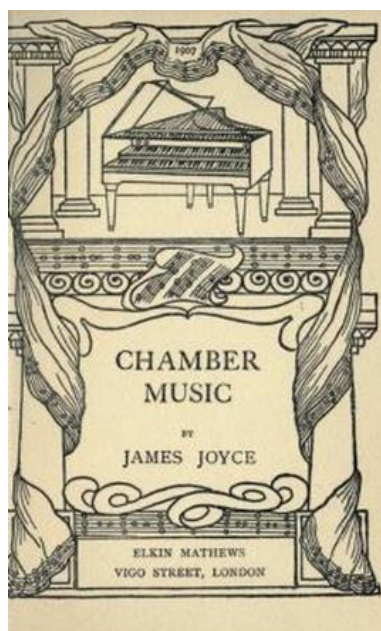
All the while they were talking the new morality  
Her eyes explored me. And when I arose to go  
Her fingers were like the tissue  
Of a Japanese paper napkin<sup>137</sup>.

Aquí, Pound ha contrastado la hipócrita conversación banal con una experiencia sensual interior, psicológica, íntima. En “The Love Song of Alfred J. Prufrock” (1917), Eliot va a usar la técnica tan abruptamente como Joyce y, como él, lo convierte en *ritornello* y *leitmotiv*: los pensamientos internos se verán igualmente contrastados por la realidad externa banal: “In the room, the women come and go/ talking of Michelangelo”, similar al recurso, e incluso al motivo de “The Encounter” (“All the while they were talking the new morality”<sup>138</sup>). En ambos poemas, la intromisión de la realidad exterior en la interioridad, de la interioridad en la exterioridad, o, si queremos, su mutua imbricación, se resuelve mediante la inserción de una cuña abrupta que contrasta la vida alrededor, en movimiento, con fragmentos de pensamiento interior, anticipando las técnicas de *monólogo interior* y *contrapunto* que empleará Joyce. Joyce colaboró con los imagistas, pero, individualista, ignoró olímpicamente las numerosas y estrictas reglas estrictas compositivas del Imagismo, y le dió a Pound para incluir en la hoy ya clásica antología imagista *Des Imagistes* (1914) un poema *con su propio concepto musical*, poco imagista. Se trata de “I Hear an Army”, ya publicado en 1907, en *Chamber Music* (p. 44):

I hear an army charging upon the land,  
And the thunder of horses plunging, foam about their knees:  
Arrogant, in black armour, behind them stand,  
Disdaining the reins, with fluttering whips, the chariot) eers.



Joyce, Pound, Maddox Ford y Quinn  
en el estudio de Pound (París, 1924)



Portada de la primera edición de  
*Chamber Music* (1907)

<sup>137</sup> Pound, Ezra: *Poems*, IX, —sin título—, *Smart Set*, December, 1913, p. 48; también recogido como “The Encounter” en Pound, Ezra: *Lustra*, Elkin Mathews, London, 1916, p. 47.

<sup>138</sup> Eliot, T.S.: “The Love Song of Alfred J. Prufrock”, en Eliot, T.S.: “Prufrock and Other Observations”: 10-11).

La visión de Joyce sobre T.S. Eliot queda reflejada en una carta a Harriet Shaw Weaver, donde hace una sublime parodia de *The Waste Land*<sup>139</sup>. En el siguiente esquema he hecho corresponder el poema paródico, íntegro, a la izquierda, y a su derecha las coincidencias con diferentes fragmentos sueltos del texto eliotiano, mediante colores:

(Poema incluido en la carta de Joyce a Shaw Weaver, en <i>Selected Letters</i> : 309)	(Eliot, T.S. <i>The Waste Land</i> , (Rainey:57-60), fragmentos aislados correspondientes al poema)
Rouen is the rainiest place, getting Inside all impermeables, wetting Damp marrow in drenched bones.	APRIL is the cruellest month, breeding Lilacs out of the dead land, (...) stirring Dull roots with spring rain. (...)
Midwinter soused us coming over Le Mans Our inn at Niort was the Grape of Burgundy	Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
But the winepress of the Lord thundered over that grape of Burgundy <sup>140</sup>	Then spoke the thunder (...)
And we left it in a hurgundy. (Hurry up, Joyce, it's time!) I heard mosquitoes swarm in old Bordeaux/So many! / I had not thought the earth contained so many	HURRY UP PLEASE ITS TIME (... ..) A crowd flowed over London Bridge, so many, I had not thought death had undone so many. (...)
(Hurry up, Joyce, it's time) Mr Anthologos, the local gardener, Greycapped, with politness full of cunning Has made wine these fifty years And told me in his southern French La petit vin is the surest drink to buy For if 'tis bad Vous ne l'avez pas payé (Hurry up, hurry up, now, now, now!)	HURRY UP PLEASE ITS TIME (... ..) Mr. Eugenides, the Smyrna merchant Unshaven, with a pocket full of currants C.i.f. London: documents at sight, Asked me in demotic French. (... ..) He's been in the army four years, he wants a good time, /And if you don't give it him, there's others will, I said.
But we shall have great times, When we return to Clinic, that waste land O Esculapios! (Shan't we? Shan't we? Shan't we?)	HURRY UP (... ) O O O O that Shakespeherian Rag— (...) Shall I at least set my lands in order? (...) O swallow swallow (...) Shantih shantih shantih

Toda esta parodia descansa en una inversión del tono patético de *The Waste Land* hacia el tono irónico en que Joyce humoriza su propia tensión vital, como se observa en el penúltimo verso: “But we shall have great times, when we return to Clinic, that waste land O Esculapios! (Shan't we? Shan't we? Shan't we?)” Aunque el hospital significa un drama inevitable, Joyce le da el tono lúdico, no patético, *desmitificando*; también parodia la seriedad de las referencias cultas con su “O Esculapios!”<sup>141</sup>. En esta *imitatio* bufa, que es también un homenaje, está condensada la transformación que opera Joyce sobre el Modernismo inicial: lo transcendental, lo dramático y lo místico es deformado con matemática de espejo cóncavo, la ironía amarga y dramática se transforma en farsa lúdica, manteniendo la estructura formal y melódica como elemento de contención y sustentamiento; pero no es un sarcasmo al estilo actual, sino una

<sup>139</sup> La parodia estilística toma como excusa el relato de una estancia lluviosa y deprimente en Rouen. En una entrevista televisiva, Carmelo Bene dijo de esta sátira: “questo di Joyce su Eliot è mastodontico”. (De Benedetti, Antonio: “Carmelo Bene e l’Ulisse”, entrevista audiovisual, en “Una sera, un libro”, R.A.I. ,01/10/2009. Online, en <https://www.youtube.com/watch?v=831235Pe3PE>.), min.0:50.

<sup>140</sup> Se produce aquí una autorreferencia al *Ulysses*: “Crushing in the winepress grapes of Burgundy. Sun’s heat it is. (... ..). Stuck. The flies buzzed.” (*Ulysses*: 167).

<sup>141</sup> Este motivo de invocación lúdico-sacrilega al dios de la medicina Esculapio se repite en *Ulysses*, en el parto de *Oxen of the Sun*, con el nombre del director de la clínica: “Deshill Holles Eamus. Deshill Holles Eamus. Deshill Holles Eamus.” (Joyce, *Ulysses*: 366), pero esta vez es triple, como el motivo eliotiano del triple Shantih, para subrayar la invocación sobrenatural; más lejos lleva la misma parodia en *Finnegans Wake*: “Thou in Shanty! Thou in scanty shanty!! Thou in slanty scanty shanty!!!” (*Finnegans Wake*: 305)

ironía festiva más dulce y humorística que permea un sentido musical y fónico capaz de englobarlo todo en este ‘funnominal world’. El deseo de agua en la tierra baldía donde resuena un trueno sin lluvia, es sustituido por el trueno de la prensa de vino festivo.

En cuanto a T.S. Eliot, profesaba una gran admiración por Joyce, señalando que el concepto estético que él mismo empleaba –el uso de arquetipos culturales y míticos– era un hallazgo de Joyce. Eliot teoriza y lleva a la práctica el *objective correlative*, mediante el empleo de imágenes poéticas de modo sucesivo, para producir una necesidad de síntesis y de análisis que debe ser completada por la inteligencia del lector. En el artículo "Hamlet and his Problems", Eliot explica el correlativo objetivo de esta forma:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked. (...) The artistic “inevitability” lies in this complete adequacy of the external to the emotion.<sup>3</sup>

(Eliot, T.S.: *The Sacred Wood*: 100-101)

Eliot afirmaba que la aplicación del mito como una forma de ordenar el caos que detecta el hombre contemporáneo era un avance tan importante como *la teoría de la relatividad* de Einstein. Era su forma de impregnar de significación y estructura al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la época contemporánea. Esta propuesta la hace comentando a Joyce, a quien considera precisamente, el creador del método mítico, en su ensayo, hoy ya clásico, “*Ulysses, order and myth*”.



Ezra Loomis Pound

La relación entre Virginia Woolf y Joyce fue más compleja y ambivalente. En el periodo en que trabajaba en *Mrs Dalloway* leyó las primeras 200 páginas de *Ulysses*, y aparentemente no pudo más. La novela le desagradaba. Por más que admiraba su virtuosismo, no podía soportar su apariencia deslabazada, y la consideraba indecente desde el punto de vista estético –lo escatológico, por ejemplo, no cuadraba con su sentido del *decorum* artístico–. A pesar de haber afirmado que terminó el libro, en otras ocasiones dice que se detuvo en la página 200; y,



Thomas Stearns Eliot

en carta a Lytton Strachey escribe, en abril de 1922, que nunca había leído un disparate semejante:

Never did I read such tosh. As for the first 2 chapters we will let them pass, but the 3<sup>rd</sup>, 4<sup>th</sup>, 5<sup>th</sup>, 6<sup>th</sup> –merely the scratching of pimples on the body of the bootboy at Claridges. Of course genius may blaze out on page 652 but I have my doubts. And this is what Eliot worships...

(Pindar, 2004: 98)

Pero en “Modern Fiction”, de 1921 (aunque escrita en 1919, esto es, tres años antes de la publicación definitiva de *Ulysses*, que por ende no conocía), Woolf había descrito como su propio ideal una estética de la narrativa sin trama, basada en su idea del *halo luminoso*, y pone como exponente máximo a James Joyce:

It is, at any rate, in some such fashion as this that we seek to define the quality which distinguishes the work of several young writers, among whom Mr. James Joyce is the most notable, from that of their predecessors. They attempt to come closer to life, and to preserve more sincerely and exactly what interests and moves them, even if to do so they must discard most of the conventions which are commonly observed by the novelist. Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. Let us not take it for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small. (...); but whatever the intention of the whole, there can be no question but that it is of the utmost sincerity and that the result, difficult or unpleasant as we may judge it, is undeniably important. (Woolf, “Modern Fiction”, en *Selected Essays*: 9)

Su ambivalencia hacia Joyce se debe a que, primero, le había gustado el modernismo moderado de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, y tenía la alta imagen que le daban los elogios de T.S. Eliot sobre el irlandés; después, al leer *Ulysses*, dado que desconocía sus estructuras, paralelos míticos e interreferencias, no entendió en absoluto el sentido de la obra, y a ello se unió una predisposición estética que, a pesar de sus manifestaciones en contra, era inicialmente reacia al vanguardismo; si la comparamos con *Joyce*, vemos que, incluso en sus momentos más rupturistas, privilegió la legibilidad y la belleza convencional, y que su polifonía tiene una sola voz, la suya; más que crear una estética, integró lo nuevo en lo tradicional. Está cerca de la estética de Joyce cuando critica todo tipo de métodos *a priori*, afirmando todas las cosas son material propio de la ficción, y la necesidad subsiguiente de reflejar las impresiones mentales, puesto que constituyen la existencia, en lugar de montar una selección de ellas, forzándolas sobre una trama:

Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad of impressions — trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there; so that, if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style (...). Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?

(Woolf, “Modern Fiction”, en *Selected Essays*: 9)

Es una estética donde la trama es sustituida por la totalidad, un *halo luminoso*, envoltorio translúcido que todo lo envuelve. En *A Room of One's Own*, indaga en las condiciones en que ha de estar la mente para escribir, y, al final de este ensayo, da una respuesta: si no sabemos casi nada de Shakespeare, eso tiene que significar algo, y ese algo es su *distanciamiento* del material:

For though we say that we know nothing about Shakespeare's state of mind, even as we say that, we are saying something about Shakespeare's state of mind. The reason perhaps why we know so little of Shakespeare –compared with Donne or Ben Jonson or Milton– is that his grudges and spites and antipathies are hidden from us. (... ..) Therefore his poetry flows from him free and unimpeded. If ever a human being got his work expressed completely, it was Shakespeare. (Woolf, *A Room of One's Own & The Voyage Out*: 68).

Para Woolf, el distanciamiento es el ideal estético. En efecto, la obra de Woolf no dirige ni juzga, no se queja ni denuncia: pinta. No obstante, especialmente a partir de *The Waves*, sigue más a Joyce, y encontramos, además de la polifonía y la ausencia de una organización obvia, asociaciones de ideas chocantes, o la identificación onírico-surrealista de la identidad personal con la de elementos de la naturaleza salvaje, ya sean olas o plantas:

'Now they have all gone', said Louis, 'I am alone. They have gone into the house for breakfast, and I am left standing by the wall among the flowers. It is very early, before lessons. Flower after flower is specked on the depths of green. The petals are harlequins. Stalks rise from the black hollows beneath. The flowers swim like fish made of light upon the dark, green waters. I hold a stalk in my hand. I am the stalk. My roots go down to the depths of the world, through earth, dry, with brick and damp earth, through veins of lead and silver. I am all fibre. All tremors shake me, and the weight of the earth is pressed to my ribs. Up here my eyes are green leaves unseeing. I am a boy in grey flannels with a belt fastened by a brass snake up here. Down there my eyes are the lidless eyes of a Stone figure in a desert by the Nile. I see women passing with red pitchers to the river; I see camels swaying and men in turbans. I hear tramlings, tremblins, stirrings round me.

(Woolf, *The Waves*: 5-6)

Aunque la presencia de puntuación lo oculte, un fragmento así está cerca del monólogo de Molly o del paseo de Stephen por la playa, debido al carácter asociativo, ideofugal, del pensamiento. El salto hacia el Modernismo de Woolf apunta ya al Postmodernismo. En *To the Lighthouse*, la imaginería del hogar, de los manteles impolutos y la ropa recién planchada, se confunde con la perfección del mar en su símbolo de eterno devenir. En *The Waves* se añade el imaginario del bosque salvaje, que simboliza sentimientos dinámicos. La metáfora se apodera de la realidad, y la connotación domina el sentido denotativo cuando Susan ve que Jinny besa a Louis:

'I will not sit at a table, doing sums. I will not sit next Jinny and next Louis. I will take my anguish and lay it upon the roots under the beech trees. I will examine it and take it between my fingers. They will not find me. I shall eat nuts and peer for eggs through the brambles and my hair will be matted and I shall sleep under hedges and drink water from ditches and die there'. (Ib.:6)

Las imágenes empleadas estiran lo que parece Simbolismo hasta un Surrealismo-Expresionismo. Es una inclusión de recursos poéticos vanguardistas en una narrativa intermedia entre el soliloquio naturalista y los de Faulkner y Joyce. No se trata ya del *stream of consciousness* de aspecto incoherente en *Ulysses* sino de una poetización del mismo. Por la puerta de atrás, Woolf elige reintroducir, en ese proceso de consciencia del cerebralismo modernista, su visión esteta, lírica, sentimental, melancólica. Por encima de la realidad dura y



factual hay una delicada realidad platónica; reconduce lo fragmentario y el caos mental y las asociaciones hacia el lirismo, la presentación convencional y el orden gramatical y ortográfico.

Pero frente a este halo ideal, sereno y sutil que envuelve el cosmos, encontramos lo caótico y lo dramático. Así, la *crisis de la identidad* es una manifestación típicamente modernista, que en Woolf logra una intensa expresión, probablemente porque sus dolencias le permitían experimentar disociaciones de la personalidad reales y transmitirlos literariamente. No sólo se trata de la *polifonía*, de los saltos de consciencia o *bouncing point of view* y la fragmentación, sino que también se menciona el tema de la crisis del yo explícitamente. En general, los personajes empatizan con otros mientras los observan, o bien se disgregan en *el Otro*, o en cualquier elemento natural externo, incluso vegetal o inanimado. Así, Louis se identifica con el tallo que observa en su mano: “I am the stalk. My roots go down to the depths of the world...” (*Ib.*: 5), y Susan desea fundirse con la naturaleza salvaje: “I will take my anguish and lay it upon the roots under the beech trees. (...) I shall eat nuts and peer for eggs through the brambles and my hair will be matted and I shall sleep under hedges and drink water from ditches” (*Ib.*: 6).



Virginia Woolf

Este tema de la identidad incierta, de una búsqueda camaleónica de la esencia propia en el exterior y en *el Otro*<sup>142</sup>, es recurrente, y, por lo tanto, un síntoma indicativo; pensemos en Orlando, cuya personalidad y sexo cambian a lo largo de la novela. Sólo por citar otro ejemplo, pues son abundantes, mencionamos éste que aparece en *The Waves*: “You have been reading Byron. You have been marking the passages that seem to approve of your own carácter. (...) ‘I too throw off my cloak like that. I too snap my fingers in the face of destiny.’” (*Ib.*: 48) Sin embargo, hay una conciencia de inferioridad *muy sveviana*, esa misma sensación de ridículo que siente Stephen, visto paródicamente como “Bardo” con un *pañuelo* ‘verdemoco’<sup>143</sup>. Puedes hacer te como Byron, pero se te derrama, hay un charco marrón en la mesa, corre entre tus libros y tus papeles, lo limpias con tu *pañuelo*; ése no es Byron, eres tú:

Yet Byron never made tea as you do, who fill the pot so that when you putt he lid on the tea spills over. There is a brown pool on the table –it is running among your books and papers. Now you mop it up, clumsily, with your pocket-handkerchief. You then stuff your handkerchief back into your pocket –that is not Byron; that is you; (...)  
(*Ib.*: 48)

<sup>142</sup> Sobre el tema del modelo o mediador, véanse mis publicaciones “Curiosidad y mediación. Del Lucio de Apuleyo al Anselmo/Lotario de Cervantes”, y *Mímesis y mediación en Exiles de James Joyce*.

<sup>143</sup> “-The bard’s noserag. A new art color for our Irish poets: snotgreen. You can almost taste it, can’t you?” (Joyce, *Ulysses*: 5); Stephen siente el ridículo del fracaso artístico, unido al color verde, cuando se dice a sí mismo: “Hurray for the Goddamned idiot! Hray! (...) Remember your epiphanies on green oval leaves, deeply deep (...)” (*Ib.*: 40-41).

Pero Bernard no sólo busca su identidad en la emulación de Byron; se ha propuesto una búsqueda constante de un modelo, síntoma no ya de la carencia de modelo, sino más bien del rechazo a un único modelo, a definirse como un único ser:

Once you were Tolstoy's young man, now you are Byron's young man, (... ..) I am one person –myself. I do not impersonate Catullus, whom I adore. (... ..) He looked at me, turning his face to me; he gave me his poem (...) It was humiliating. (...)  
'You are not Byron; you are your self'. To be contracted by another person into a single being. How strange. (... ..)With their addition, I am Bernard; I am Byron; I am this, that and the other. (...) We are not simple as our friends would have us to meet their needs. (Ib.: 48-49)

El tema de la *desintegración de la identidad* y la búsqueda desesperada del yo es una consecuencia del nuevo relativismo; ya se representa estructuralmente en todo el Modernismo a partir de la disgregación de *The Waste Land*, es decir, en la solución de la polifonía y el *bouncing point of view*, pero en Woolf hay personajes que verbalizan su propia crisis de identidad. Joyce no dirá que es como San Esteban y Dédalo, pero se bautizará *Stephen Dedalus* y después el nombre sufrirá numerosas transmutaciones definiendo igualmente un yo *poliédrico*.

Hay otras similitudes con Joyce, como la defensa del artista. En *A Room of One's Own*, Woolf se preocupa *de la mujer artista*; en esta defensa de la libertad del proyecto vital de la mujer está próxima a Joyce, –idea que Joyce, como ya hemos comentado, heredó de Ibsen<sup>144</sup>–.

This is an important book, the critic assumes, because it deals with war. This is an insignificant book because it deals with the feelings of women in the drawing-room. A scene in a battlefield is more important than a scene in a shop (...)  
(Woolf, *A Room of One's Own & The Voyage Out*: 80)

La mujer artista, ejemplificada en Charlotte Brontë, crea su obra presionada por obligaciones, y escribe a la defensiva; eso mismo infecta su producción con una tara que perjudica su realización; en tanto que las obligaciones le impiden ser ella misma, su obra no es su obra:

One has only to skim those old forgotten novels and listen to the tone of voice in which they are written to divine that the writer was meeting criticism (... ..) She was admitting that she was 'only a woman', or protesting that she was 'as good as a man'. (... ..) It does not matter which it was; she was thinking of something other than the thing itself. Down comes her book upon our heads. There was a flaw in the centre of it. (Ibidem)

Se ha puesto tanto énfasis en su feminismo que se olvida que Woolf *defiende el arte*: Woolf, ante todo, está defendiendo, como Stephen, al “artista válido” frente a las imposiciones dogmáticas, sólo que en su caso eso conlleva defender a la mujer artista.

Técnicamente, Woolf a veces es osada dentro de las convenciones, pero en general es reticente a romperlas. Incluso en el enorme salto hacia el vanguardismo que realizó en *The Waves*, a pesar de su esfuerzo polifónico, usa constantemente verbos introductorios como

---

<sup>144</sup> Joyce refleja esta libertad en el personaje Bertha, de *Exiles*. En esta obra, como en *El Curioso Impertinente* de Cervantes, es el marido el que facilita la infidelidad de su mujer pero lo sorprendente queda para el final. Su marido no tiene interés en tenderle una trampa sino darle libertad de elección. Sobre esto, ver mi estudio *Mímesis y mediación en Exiles de James Joyce*.

“said”, entrecomilla lo que se dice y se piensa<sup>145</sup>, respeta la puntuación y no usa neologismos. Más aún, unifica mediante voces demasiado iguales, delatando la voz única de un autor implícito. Define así un cosmos de consciencias múltiples que es homogéneo, lo cual tiene virtudes poéticas, cierta consonancia, pero se aparta de la mimesis de lo consciente. Véase aquí a qué nos referimos:

‘I see a ring’, said Bernard, ‘hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light’  
 ‘I see a slab of pale yellow’, said Susan, ‘spreading away until it meets a purple stripe’  
 ‘I hear a sound’, said Rhoda, ‘cheep, chirp; cheep, chirp; going up and down’.  
 ‘I see a globe’, said Neville, ‘hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill’  
 ‘I see a crimson tassel’, said Jinny, ‘twisted with gold threads’.  
 ‘I hear something stamping’, said Louis, ‘A great beast’s foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps’.  
 (Woolf, *The Waves*: 4)

En todas las voces se oye una única voz poética educada; toda licencia poética, por rupturista que sea, está siempre amparada por *un tono único*, una armonía obvia, en lugar de aparecer oculta en la estructura profunda, como en Joyce. En Woolf, todas las voces son armonizadas por un concepto sinfónico de totalidad; en Joyce, se intercalan voces personales, y la armonización es atonal. Por ello, Bloom es diferente de Stephen, hasta el punto de que son reconocibles sin verbos introductorios, cosa que no ocurre entre los personajes del fragmento arriba citado. Bloom, por ejemplo, es reconocible porque con frecuencia duda sobre qué hacer con pequeños objetos, no recuerda bien ciertas cosas, dónde dejó esto o qué debe hacer con aquello. Son los adminículos-fetichismo de Bloom, herencia del estilo de Dujardin: “I tore up the envelope? Yes. Where did I put her letter after I read it in the bath? He patted his waistcoat pocket.” (*Ulysses*: 88) o “Where is my hat, by the way? Must have put it back on the peg. Or hanging up on the floor. Funny I don’t remember that” (*Ib.*: 66). Además, el *monólogo interior*, lejos de estar marcado por comillas y verbos de estilo directo, se integra con el del narrador:

Midway, his last resistance yielding, he allowed his bowels to ease themselves quietly as he read<sup>146</sup>, reading still patiently that slight constipation of yesterday quite gone. Hope it’s not too big bring on piles again. No, just right. So. Ah! Costive. One tabloid of cascara sagrada. (...) Print anything now. (...) Begins and ends morally.  
 (*Ibidem.*)

Bloom se distingue no sólo de Stephen sino del narrador. Estilísticamente, es el más telegráfico:

Night I went down to the pantry in the kitchen. Don’t like the smells in it waiting to rush out. What was it she wanted? The Malaga raisins. Thinking of Spain. Before Rudy was born. The phosphorescence, that bluey greeny. Very good for the brain.  
 (*Ib.*: 144)

<sup>145</sup> Como veremos, en *The Waves* no establece distinción entre dicción y pensamiento, monólogo interior y diálogo: usa el mismo formato, implicando una continuidad indiferenciada entre lo que se dice, lo que se expresa con el gesto o lo que se piensa.

<sup>146</sup> Esta escena del retrete repugnó especialmente a Virginia Woolf, cuyo esteticismo incluía cierto *decorum*.

Reconocemos de inmediato su sentido del olfato y el gusto, sus inquietudes culturales sencillas, el tema de su mujer “española” y su idealización de lo oriental, además del duelo irresuelto del hijo muerto. En cambio, Stephen emplea cultismos, otros idiomas, citas, hay ritmo poético, oraciones más largas con comas, un discurso más similar al verso y con aliteraciones. Sus referencias están lejos de lo mundano y lo visual predomina sobre los olores:

Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesiver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. (...) Bald he was and a millionaire, maestro di color che sanno”.  
(*Ib.*: 37)

Woolf emplea una polifonía y un monólogo menos vanguardistas que *Ulysses*, un estilo más lírico, otro tipo de monólogo, *otro Modernismo*, moderado, más próximo al *A Portrait*.

En cuanto al último modernista, William Faulkner, decir, como Valverde, que representa la culminación del *Modernism*, supone juzgar que llegó más lejos que los anteriores; pero poco hizo que no estuviera ya experimentado en *Ulysses*; sólo *potenció* la *polifonía* y el *fragmentarismo*, e introdujo el *violentismo*. Si acaso, la eliminación radical del narrador en *As I Lay Dying* podría suponer un avance, pero únicamente en el sentido de que abarca toda la novela, ya que en “Penelope” ya está hecho. Su maestro, Sherwood Anderson, había escrito una *novela marco* (como *Las mil y una noches* –( □ □ □ □ □ □ □ □ □ □, o *Alf lay-la wa-layla*–, *Il decameron* o *The Canterbury Tales*), pero compuesta de relatos breves interconectados. Lo que va a hacer Faulkner es desarrollar este multiperspectivismo en un estilo rupturista. Por vez primera, tenemos que reconstruir el rompecabezas sólo a partir de las voces no comentadas de los personajes. Faulkner logra representar el discurso oral y mental con considerable altura imitativa, ya que su vida fue la de un trabajador en muchos oficios. Como señala Juan Goytisolo al analizar a Faulkner, el modernista europeo, por lo general, da un nivel intelectual elevado a sus personajes, mientras que los autores americanos suelen estar en contacto con el lenguaje de la calle. Sólo Joyce, entre los europeos, hizo realmente el esfuerzo de emular el pensamiento interior de personas culturalmente más limitadas, como Stephen, Bloom, o Molly. Stephen joven, por el contrario, sigue siendo un artista creado por un artista que piensa complejidades. Así que, en realidad, la adaptación mimética de Joyce cubre un abanico más amplio que la de Faulkner. En todo caso, el mimetismo de las voces y la mentalidad en Faulkner es igualmente logrado. Así, en *As I Lay Dying*, encontramos una brevísima secuencia suelta de un personaje donde la representación de la impresión mental en la mente del muchacho de *su madre como cadáver* es efectiva, porque Faulkner logra entrar en su lógica simple, metafórica, cuasi mágica. Para amplificar el efecto, una sola oración ocupa una página entera:

VARDAMAN  
My mother is a fish. (Faulkner, William, *As I Lay Dying*: 49).

En fragmentos así, la mente ingenua es representada tan plástica, sincera, simple y elocuente como es posible. En otro fragmento, Faulkner representa la mente jerarquizada y jerarquizante de Cash, en un recurso al elenco ordenado que nos recuerda a similares listados de Bloom en *Ulysses*. Se trata de una apariencia de orden, una búsqueda de sistematicidad a partir de elementos heteróclitos, ese bricolage que Levi-Strauss menciona en *El pensamiento salvaje*, y que nos hace no tan distintos de los salvajes. Hemos sustituido unas jerarquías primitivas por otras más sofisticadas pero mantenemos la misma inseguridad y necesidad de orden artificial (sólo que mejor camuflado); es decir, que, en el fondo, nuestro pensamiento siempre es, siguiendo a Lévi-Strauss, *pensamiento salvaje*. Cash razona de forma ordenada sobre los motivos por los que ha hecho el ataúd de su madre precisamente en bisel:

CASH

I made it on the bevel.

1. There is more surface for the nails to grip.
2. There is twice the gripping-surface to each seam.
3. The water will hap to seep into it on a slant. Water moves easiest up and down or straight across.
4. In a house people are upright two thirds of the time. So the seams and joints are made up-and-down. Because the stress is up-and-down.
5. In a bed where people lie down all the time, the joints and seams are made sideways, because the stress is sideways.
6. Except.
7. A body is not square like a crosstie.
8. Animal magnetism.
9. The animal magnetism of a dead body makes the stress come slanting, so the seams and joints of a coffin are made on the bevel.
10. You can see by an old grave that the earth sinks down on the bevel.
11. While in a natural hole it sinks by the center, the stress being up-and-down.
12. So I made it on the bevel.
13. It makes a neater job.

(Ib.: 48)

Tanto en el caso de “mi madre es un pez” (que deviene luego un *leitmotiv*, asimilando la técnica de Joyce) como en el del “ataúd en bisel”, lo que hace Faulkner es *buscar la expresión más adecuada al pensamiento del personaje*: expresa un pensamiento mágico mágicamente o un pensamiento jerarquizado jerarquizadamente. La expresión mimetiza en ocasiones la forma interna del pensamiento, su sentido profundo, más que la voz exacta del personaje, ya que dudamos que Cash en su mente hiciera una lista numérica. En lugar de narrar diciendo algo así como “Cash ordenó sus motivos concienzudamente porque era muy metódico”, Faulkner presenta un orden metódico exagerado para que nosotros lo veamos, aun al precio de deformar la mimesis del pensar genuino; esto es, representa expresionistamente. Lo cual es, de nuevo, muy joyceano.

La caoticidad de Faulkner que choca al lector de literatura más convencional y que tanto perturba a Valverde quizá debería entenderse como la expresión de que no sólo el *showing* ha sustituido al *telling*, sino que no hay por qué contar una historia, o al menos no solamente hay que contar una historia. De hecho, Faulkner ha manifestado su preocupación con dar con historias que merezca la pena escribir; sin embargo, puede partir de una impresión que él mismo

no está seguro de lo que significa, de una sola imagen, para luego desarrollarla. Ciertamente, podría muy bien darle un orden todo lo convencional que se quiera, y si no lo hace es porque estéticamente lo prefiere así. El salvajismo y la caoticidad del mundo encuentran su expresión mediante la emulación de su propia entropía. La vida no se nos da redactada en un periodo latino. En esto, está muy cerca de la mimesis de la realidad de Joyce. Hay muchas señales de que Faulkner no es puro caos. El inicio de un *stream of consciousness* suele estar bien preparado, fragmentándose gradualmente, incrustando pensamientos en recuerdos mediante la cursiva u oraciones que inician en minúscula, y eliminando ortografía progresivamente. Inicia:

(...) but he always that a hamper what book did you read that in the one where  
Gerald's rowing suit of wine was a necessary part of any gentleman's picnic  
basket" did you love them Caddy did you love them When they touched me I  
died  
one minute she was standing there the next he was yelling and pulling at her  
dress (... ) (Faulkner, *The Sound and the Fury*: 98)

Hasta que, una vez eliminadas progresivamente todas las ataduras y reglas, culmina en la forma de *stream of consciousness*, pero sangrado, como si se tratara de un poema modernista:

I thought damn that nigger he forgot to feed her again I ran down the hill in that  
vacuum of crickets like a breath travelling across a mirror she was lying in the  
water her head on the sand spit the water flowing about her hips there was a little  
more light in the water her skirt half saturated flopped along her flanks to the  
waters motion in heavy ripples going nowhere renewed themselves of their own  
movement I stood on the bank I could smell the honeysuckle and with the  
rasping of crickets a substance you could feel on the flesh  
is Benjy still crying  
I dont know yes I dont know  
poor Benjy  
I sat down on the bank the grass was damp a Little then I found my shoes wet  
get out of that water you are crazy  
but she didnt move her face was a white blur framed out of th blur of the sand by  
her hair  
get out now  
(...) why dont you wring it out do you want to catch cold  
yes (Ib.:99)

Como muestra el fragmento, Faulkner ha asimilado las lecciones técnicas de *Ulysses* y Eliot y las emplea. Los hispanos leían a Faulkner en traducciones, y a través de ellas asimilaban un lenguaje poético, sí, pero cargado de energía y agresividad, más escultórico que pictórico o musical, pero ya tamizado por una traducción al ritmo y el estilo español, como ocurre en el siguiente fragmento, que, por momentos, prefigura a García Márquez<sup>147</sup>:

La cazoleta de la pipa estaba profusamente esculpida, y chamuscada por el mucho uso, y, en la boquilla, se notaban las huellas de los dientes de su padre, que había dejado allí la imagen indeleble de sus huesos, como en piedra perdurable, a semejanza de esas criaturas prehistóricas concebidas y llevadas a cabo de manera demasiado grandiosa tanto para mantenerse vivas mucho tiempo como para desaparecer por completo, una vez muertas, de esta tierra moldeada y acondicionada para criaturas mucho más insignificantes. (Faulkner, *Sartoris*: 9)

<sup>147</sup> Reproduzco los dos fragmentos de *Sartoris* en su versión de Seix Barral con el fin de constatar el modo en que Faulkner era leído realmente, en traducción, y visualizar mejor las semejanzas con los estilos de los autores latinos.

Faulkner va a ser el vaso comunicante que transmita la estética joyceana, pero indicando sólo un camino posible de desarrollo de las posibilidades estéticas propuestas por Joyce. Dado que alcanza a un mayor número de lectores, muchos valoran y llegan a Joyce después de Faulkner (como también de Virginia Woolf o la *beat generation*). Esto último explica por qué el desarrollo de la estética joyceana se ha centrado en la *ausencia de estructura*, el *fragmentarismo*, la desorientación y es, en general, más agresivo. Son rasgos extendidos por Faulkner, no por Joyce. En otras palabras, Joyce ha sido entendido, casi siempre, tal y como lo entendía Faulkner, o como lo entendía Woolf, y por lo tanto han mediatizado su influencia y la técnica de sus emuladores hasta hoy. Esas bellas descripciones líricas que ribetean la obra de Woolf y Joyce están completamente ausentes en Faulkner. Transmisión del clima endurecido y brutal del sur, la descripción despiadada es sin duda el rasgo que le une más con la *Black Novel*, especialmente con la *Hard Boiled Novel*. En *Sanctuary*, el clima logrado mediante el *puzzle* y el ambiente salvaje, sin ley, la expectativa de la violación por parte de cualquiera o de todos, en una indefensión e inseguridad alargada en lentas horas, son de novela negra. Este clima lo genera mediante una incertidumbre constante sobre el destino de los personajes y el significado oculto de las cosas. Hay reticencias, personajes que ocultan información, o muestran reírse de todo enigmáticamente, voces desorientadas y angustiadas, sobreentendidos no aclarados. Y aparece esa descripción de la catástrofe natural, despiadada y lírica a un tiempo, expresionista, que ya usó Woolf, cuyo *carácter inventarial* de la desolación, *tensión* y *velocidad narrativa* están emparentadas, a pesar de su forma narrativa tradicional, con el *stream of consciousness*:

Nothing, it seemed, could survive the flood, the profusion of darkness which, creeping in at keyholes and crevices, stole round window blinds, came into bedrooms, swallowed up here a jug and basin, there a bowl of red and yellow dahlias, there the sharp edges and firm bulk of a chest of drawers. Not only was furniture confounded; there was scarcely anything left or body or mind by which one could say, 'This is he', or, 'This is she'. Sometimes a hand was raised as if to clutch something or ward off something, or somebody groaned, or somebody laughed aloud as if sharing a joke with nothingness.

(Woolf, *To the Lighthouse*: 189-90)

Este recurso, que reaparece en Faulkner, será explotado también por García Márquez –aquí, en el *topos* americano *civilización/barbarie*–: la desbordante naturaleza destruye todo, imponiéndose al orden artificial de los hombres; transmutada en verbo desbordado y sin piedad, y que es próxima al *stream of consciousness* en un goteo continuo:

A principios de diciembre llegaron las lluvias y el año se volvió gris, atacado por los gérmenes de la disolución y la muerte. La lluvia susurraba todo el día y toda la noche en el techo y a lo largo de los aleros. Los árboles perdieron sus últimas hojas testarudas y gesticulaban bajo el agua con sus oscuras y entristecidas ramas recortándose sobre ilimitado horizontes; sólo una acacia recalcitrante de la parte más baja del parque conservaba aún sus hojas, brillando como una llama empapada contra el eterno azul; más allá del valle, las colinas quedaban ocultas tras un velo de lluvia.

(Faulkner, Sartoris: 237)

Este discurso de la desolación natural relatada despiadadamente es otra expresión de la fragmentariedad cósmica; se desarrollará en el *boom* postmodernista en clave de realismo mágico, neonaturalista, e incluirá el “discurso de la abundancia”<sup>148</sup> hispanoamericano, y especialmente en García Márquez:

Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el interior, (...) A lo largo del primer patio, cuyas baldosas habían cedido a la presión subterránea de la maleza, vimos el retén en desorden de la guardia fugitiva, las armas abandonadas en los armarios, (...) En el patio siguiente, detrás de una verja de hierro, estaban los rosales nevados de polvo lunar (...), y habían proliferado tanto en el abandono que apenas si quedaba un resquicio sin olor en aquel aire de rosas revuelto con la pestilencia que nos llegaba del fondo del jardín y el tufo de gallinero y la hedentina de boñigas y fermentos de orines de vacas y soldados de la basílica colonial convertida en establo de ordeño.

(García Márquez: *El otoño del patriarca*: 3)

El tema de la desintegración de la identidad y la desorientación del cosmos y de quien está en el cosmos, originado en *The Waste Land* y *Ulysses*, no es ajeno a Faulkner. Como Woolf, no sólo lo transmite en la polifonía y el fragmentarismo, sino que el tema es mencionado con cierta recurrencia. El siguiente fragmento muestra la *metamorfosis animal simbólica*, para proceder luego a un juego de paradojas aparentemente serio, que acaba en una broma:

“But my mother is a fish”. (...)  
“Jewel’s mother is a horse”, Darl said.  
“Then mine can be a fish, cant it, Darl?”, I said.  
(...) “Then what is your ma, Darl? “, I said.  
“I haven’t got ere one”, Darl said. “Because if I had one, it is *was*.  
And if it is *was*, it cant be *is*. Can it?”(...)   
“But you *are*, Darl”, I said.  
“I know it”, Darl said. “That’s why I am not *is*. *Are* is too many for one woman to foal”.<sup>149</sup>

(Faulkner, *As I Lay Dying*: 58).

Este diálogo que podría ser una parodia beckettiana de Descartes o uno de los juegos de paradojas de Stephen –o Cortázar–, es *humorismo* del Sur; pero no deja de reflejar también la crisis de la identidad como tema obsesivo. Aunque, donde la disgregación de la identidad abarca el cosmos entero es, ciertamente, en *Finnegans Wake*, donde, lejos de la verbalización de esa incertidumbre, aparece la dramatización mimética de ese caleidoscopio de la identidad. Las mil voces de Eliot, la polifonía de Woolf y Faulkner, se convierten en un número ilimitado de seres distintos que al mismo tiempo se identifican en una unidad esférica: “Here Comes Everybody”.

<sup>148</sup> Teorizado por Julio Ortega en el ensayo crítico homónimo, el *discurso de la abundancia* postula una exuberancia y frondosidad abrumadora de la literatura americana, intrínseca al exuberante nuevo mundo, frente a la escasez de la europea, como una contraconquista revolucionaria. Este historicismo literario marxista tiene semejanza con el democrático de Emerson y Whitman: las formas literarias serían vasos comunicantes con los cambios históricos.

<sup>149</sup> Obsérvese que el juego de palabras final es intraducible, ya que se basa en un doble sentido entre las formas “are” del plural y de la segunda persona, que no se produce en español.



## **SEGUNDA PARTE**

### **LA ESTÉTICA DE JOYCE Y SU EXPRESIÓN ARTÍSTICA**



### CAPÍTULO III

#### POÉTICA Y ARTIFICIO EN JAMES JOYCE: UNA ESTÉTICA “IN PROGRESS”

---

Al hablar de Joyce no puede hablarse de una sola estética, sino de una poética siempre en proceso, constituida por una serie de estéticas momentáneas en ascenso hacia la obra total. La búsqueda de una nueva estética, ese problema que hemos descrito como propio del siglo XX, se va desarrollando a lo largo de su obra a base de soluciones que luego evolucionan y van siempre hacia una mayor complejidad. En ese sentido, sus obras parecen (y lo son) fruto de estéticas diferentes. Pero eso no acaeció por una evolución casual, sino premeditadamente<sup>150</sup>. Joyce afirmaba aspirar a que, al abrir un libro suyo, cualquiera pudiera decir, a primera vista, de qué libro se trataba; y, en efecto, así lo hizo, pero siempre en base a un cambio de estética.

En Joyce puede hablarse de seis momentos estéticos *principales*: su *primera estética*, hasta los dieciséis años, es de un ascetismo jesuíta (loyoliano) de corte contrarreformista<sup>151</sup>, contrapesado por su cultura personal, mucho más abierta, alentada por John Joyce. A partir de los dieciséis, y hasta los dieciocho, en su *segunda estética*, intenta conjugar ambos mundos, es decir, la estética aristotélico-tomista con Bruno, Ibsen, Arthur Symons con *The Symbolist Movement in Literature*, y D’Annunzio. Ya a los dieciséis (en 1897) escribe los bocetos *Silhouettes*<sup>152</sup>, sus primeras epifanías; en 1898 los continúa, llamándolos ya *Epiphanies*. Esto nos permite situar el cambio de la influencia central de Symons, que usa el nombre *Silhouettes* en una colección de poemas<sup>153</sup>, en 1897 a la de D’Annunzio (que usa el término *epifania*<sup>154</sup>) en 1898. De los dieciocho a los veinte (1899-1900), en una *tercera estética*, le siguen influyendo el

---

<sup>150</sup> Hay aquí una similitud extraordinaria con Nietzsche, siempre disconforme con lo que él mismo había expuesto con éxito anteriormente, siempre inquieto. En esa misma línea podríamos catalogar a Unamuno, siempre en contradicción consigo mismo, o a Machado con sus heterónimos Juan de Mairena y Abel Martín.

<sup>151</sup> Su educación contrarreformista no significaba, ni siquiera en su infancia, sumisión. Joyce, como su padre, se mostraba rebelde ante la injusticia. A los nueve años escribe, sobre la muerte de Parnell, “Et Tu, Healy” (1891) donde comparaba a la Iglesia con la traición de Bruto a César. John Joyce le publicó y envió una copia al Papa en protesta por la traición de la Iglesia irlandesa a Parnell. Hoy sólo se conservan los versos siguientes: “His quaint-perched aerie on the crags of Time / Where the rude din of this [...] century / Can trouble him no more... My cot alas that dear old shady home / Where oft in youthful sport I played / Upon thy verdant grassy fields all day / Or lingered for a moment in thy bosom shade.” (Ellmann: 33). Como salta a la vista, era un poema de una técnica y calidad absolutamente increíbles para un niño de nueve años, y la admiración que despertó hubo de marcar su vocación definitivamente.

<sup>152</sup> En una de ellas, probablemente la primera, está ya el tema del maltrato familiar del padre, en condiciones sociales duras, que Joyce desarrollará, aunque de otro modo, en *Counterparts* y *A Little cloud*, en *Dubliners*.

<sup>153</sup> Véase en la p. 66 una *Silhouette* de Symons, “After Sunset”, donde subrayo su gran analogía con la poesía imagista.

<sup>154</sup> El significado católico de la *Adoratio Magi* no podía pasarle desapercibido. Ms Conway (Dante) llevaba a los niños a Inchicore cada Navidad a ver la Adoración de los magos, o Epifanía de cera que instalaban allí cada año, pero también los llevaba al Museo Nacional a ver la representación truculenta de *El juicio final* (Joyce, Stanislaus: 9,10). La coincidencia de su nombre familiar con el de Dante era también de mentalidad, y Joyce no la iba a desaprovechar.

Simbolismo e Ibsen, pero, además el Realismo, y especialmente Flaubert, y profundiza en el decadentismo de los autores de *Les poètes maudits*, de Verlaine, Huysmans, y las poéticas finiseculares. Continúa escribiendo *epiphanies* sin pretensión de publicarlas. Aunque en cuanto a fechas de publicación son posteriores, habría que incluir en esta *tercera estética* las obras *Chamber Music* (1907, *Dubliners* (1914) y *Stephen Hero* (1904-6), por cuanto, independientemente de su fecha de publicación, al haber sido pergeñadas, planificadas e iniciadas en este tercer periodo, mantienen el concepto original de *epifanía*, con matices del decadentismo y el realismo, y evitan los más tímidos rasgos modernistas, excepto la concisión. Estos tres momentos estéticos juveniles se completarán con tres momentos estéticos de madurez: la *cuarta estética*, de un Modernismo moderado, en la que, dejando las *epiphanies* en 1904, pasa a la forma más desarrollada que corresponde con *A Portrait* y *Exiles*, la *quinta estética* plenamente modernista, de *Ulysses* (aclarada con sus comentarios y los esquemas que facilitó a Linati y otros) y la *sexta estética*, la de *Finnegans Wake* (cuasi postmodernista, cuya poética no enunciada aclaró, colaborando en *Symposium* con Beckett y otros, donde queda definida).

**III.1.** Estética y artificio en los primeros escritos (“Drama and Life”, “Ibsen’s New Drama”, “The Day of the Rabblement”, *A Brilliant Career*, “Moods”, “Dream Stuff”, “Silhouettes” y *Epiphanies*).

Ya antes de ir a la universidad, el niño Joyce desplegaba ciertas aptitudes que indicaban un carácter poco común. Los primeros rudimentos artísticos surgen en su infancia: desde niños, los Joyce representaban pequeñas obras; incluso en la guardería, James había personificado ya la serpiente en una representación sobre el *Génesis*<sup>155</sup>.



Joyce a los 6 años. La educación jesuítica era contrapesada en el hogar por una cultura personal, especialmente por John Joyce.



Joyce con 7 años en Conglows; ambas imágenes muestran una especial dedicación a James.

<sup>155</sup> El dualismo Cristo-Lucifer que tanto usó Joyce parece empezar en su niñez. Haciendo un juego de palabras, podemos decir que su primera “epifanía” fue la adoración del niño James por su padre John, que actuó como un rey mago. El niño, endiosado de esta manera, no tardaría en osar ir a discutir las escrituras con los sumos sacerdotes.

Estos inicios infantiles tendrían una continuidad en representaciones de aficionados en casa de los Sheehy donde también cantaban baladas como “Turpin Hero”<sup>156</sup> o “Finnegan’s Wake”. A veces incluso se atrevían con piezas de música clásica ya que James estudiaba piano y como nos cuenta su hermano con frecuencia solía bajar las escaleras por la mañana reclamando atención y exclamando: “Here’s me!” (Joyce, Stanislaus: 3-7). John Joyce, actor y cantante fallido, creía ciegamente en su hijo y llegó a pagar una edición tipo panfleto de un poema sobre Parnell (“*Et tu, Healy*”<sup>157</sup>) escrito por James cuando sólo contaba *nueve años*. Es de destacar que en ese poema se inspirará la emotiva lectura de otro poema a Parnell, en “Ivy Day in the Committee Room” de *Dubliners*. En *My Brother’s Keeper*, su hermano Stanislaus comenta esta primerísima publicación:

The production was much admired by my father and his circle of friends, whose judgement, in questions of literature at least, was as immature as the budding author’s. My father had it printed, and distributed the broad sheets to admirers. (...) My brother was (...) between nine and ten years of age. (*Ib.*:46).

A los doce años el pequeño “Jim” leyó *The Adventures of Ulysses* (1808), de Lamb, quien ya sugiere en su prólogo que “los gigantes, encantadores y sirenas en la épica de Homero son reales, y, a la vez, ‘tentaciones internas’ como las que uno podría encontrarse en la vida cotidiana” (Pindar, 2007: 69). Cuando Jim Joyce tuvo que realizar una redacción sobre “Mi héroe favorito”, eligió a Ulises. En Belvedere, Joyce solía llegar tarde y discutir con el profesor, Mr Dempsey (Mr Tate en *A Portrait*), que solía leer sus ensayos como ejemplos para la clase (Joyce, Stanislaus: 58). Sin embargo, en una ocasión Mr Dempsey criticó su ensayo, como puede verse detallado en *A Portrait*: “Tate made you buck up the other day, Heron went on, about the heresy in your essay” (*A Portrait*: 71). Stanislaus da fe de que la paliza que dieron a Stephen tras su ensayo “herético” es autobiográfica: arrojaron a James contra una alambrada cortante y su madre le cosió los desgarros de la ropa. (Joyce, Stanislaus: 55). Esta vivencia es uno de los puntos que identifican a Joyce con San Esteban, que murió apedreado por defender la verdad, y, por lo tanto, el nombre de Stephen, que empleará más tarde, tendrá mayor sentido si se tiene en cuenta lo ocurrido. En el momento de la paliza, se le intenta obligar a abjurar de Byron, lo cual es más significativo por cuanto los castigadores no tienen el menor conocimiento ni interés alguno en la literatura. En este momento de la evolución de Stephen, la mentalidad estética católica y aristotélico-tomista ya está en crisis, debido a que choca con su cultura personal, al condenar a Giordano Bruno y a Byron. Como vemos en varios de sus apuntes y reflexiones se siente ya con autoridad incluso para discutir con su profesor italiano sobre Bruno: “You know, he said, the writer, Bruno, was a terrible heretic—/—Yes, said Stephen, and he was terribly burned” (*Stephen Hero*: 151)<sup>158</sup>

<sup>156</sup> Stanislaus sugirió el título *Stephen Hero* porque era la favorita de James (Vid. Joyce, Stanislaus: xvii).

<sup>157</sup> La alusión es obviamente a la frase de César ante la traición: “Et tu, Bruto”, a veces traducida: “¿También tú, hijo mío?”. La referencia más antigua está en Suetonio: “καὶ σὺ, τέκνον;” (¿Tú también, niño?), pero éste la juzga apócrifa.

<sup>158</sup> Joyce remodeló esta conversación, que se reutiliza en *A Portrait* (Vid. p. 222), aunque lo cuenta en forma de apunte de diario. En *A Portrait*, además, usa para el profesor el nombre de Ghezzi, mientras en *Stephen Hero*, usa el

### III.1.a) Gestación de los primeros escritos y segunda estética: *Holy Paul!*

En su época universitaria, James frecuentaba la Biblioteca Nacional, donde ya discutía su estética con los bibliotecarios. En su examen de ingreso, a los 16 años, presentó un ensayo sobre la subyugación y “El estudio de las lenguas”, que compara la precisión de la literatura con las ciencias, lo cual, si pensamos en Pound o Hulme, es un concepto muy modernista. En octubre de 1899, presentó a la Sociedad Literaria e Histórica “Drama and Life”. El presidente, el Padre Delany, vetó la conferencia, incómodo por la defensa que el alumno hacía de Ibsen. El 20 de enero de 1900, no obstante, Joyce leyó “Drama and Life”. Los choques con los profesores y el rector católico se endurecerán con los irlandeses incultos, aún más llenos de prejuicios, que *habían oído lo que ocurría en los estudios de los pintores y lo que encubre el refinado discurso estético*, un vicio continental. El público asistente era como lo describe en *Stephen Hero*: “No-one would listen to his theories: no-one was interested in art. The young men in the college regarded art as a continental vice and they said in effect, “If we must have art are there not enough subjects in Holy Writ?” –for an artist with them was a man who painted pictures. It was a bad sign for a young man to show interest in anything but his examinations or his prospective ‘job.’ It was all very well to be able to talk about it but really art was all ‘rot’: besides it was probably immoral; they knew (or, at least, they had heard) about studios. They didn’t want that kind of thing in their country. Talk about beauty, talk about rhythms, talk about esthetic –they knew what all the fine talk covered. (*Ib.*: 26)

La mañana en que Joyce iba a leer el ensayo, el editor del *Fortnightly Review*, en contestación a una carta suya, le había propuesto redactar una reseña de *Cuando los muertos despertemos*. Joyce era perfectamente consciente del choque al que iba a enfrentarse, pero la carta (aunque en *A Portrait* no se menciona) le había dado energía y su exposición fue magnífica; e indudablemente animado por esta carta, Stephen, que va a leer “Drama and Life”

13 Richmond Avenue <sup>329</sup>  
Fairview, Dublin  
Joyce  
April 28. 1900  
Dear Sir  
I wish to thank you  
for your kindness in writing  
to me. I am a young Irishman,  
eighteen years old, and the  
words of Ibsen I shall keep  
in my heart all my life.  
Faithfully Yours  
James Joyce  
William Archer Esq.  
Southampton Row.  
London.

Carta de agradecimiento de Joyce a Archer: “I am a young Irishman, eighteen years old, and the words of Ibsen I shall keep in my heart all my life”. (Ellmann:74)

de Artifoni. El hecho de que Artifoni fuera el nombre del director de la *Berlitz School* nos hace pensar que el manuscrito conservado —datado habitualmente en 1902-1903— necesariamente fue escrito en 1904 o más tarde, ya que Joyce conoció a Artifoni en 1904 y no pudo haber empleado su nombre antes. Si unimos esto al hecho de que Joyce quemó parcialmente el manuscrito original, pero las páginas conservadas no presentan signos de haber ardido, la explicación más probable es que se trate de una reescritura posterior para pasar a limpio el manuscrito quemado, copia en la que Joyce pudo introducir elementos nuevos, posteriores a 1903, como éste.

<sup>159</sup>(*Ib.*: 68), le anticipó a Madden<sup>160</sup> : “This is the first of my explosives”. (*Iidem*) Tras publicarse la recensión encargada, “Ibsen’s New Drama” el 1 de abril de 1900, Ibsen le escribió una carta de agradecimiento a Archer que Joyce interpretó como un augurio: “ the words of Ibsen I shall keep in my heart all my life” (Ellmann: 74). Joyce, como comenta, tenía dieciocho años. Pero hay un dato que podría ser importante, sobre esta carta, y que ha pasado desapercibido. Se da el caso de que Ibsen acababa de quedar *impedido para escribir* en marzo, tras una serie de derrames cerebrales, un mes antes de esta carta. ¿Fue realmente Ibsen quien escribió esa carta de agradecimiento a Joyce, que quizás fue necesaria para alentar la llama de su genio, cambiando así la historia de la literatura?

En aquellos momentos, debido a las dificultades económicas familiares de los Joyce, que suelen atribuirse a una mala administración por parte de su padre, los cambios de casa eran constantes. James, según nos cuenta su hermano, encontraba la continuidad y la estabilidad en sus lecturas: Tolstoy, Turgenev, D’Annunzio, Verlaine, Maeterlinck, George Moore, Yeats y Mangan. (Joyce, Stanislaus: 98) Su admiración por Byron sería pronto sustituida por Shelley y Blake. Disfrutaba de autores imaginativos a la par que de los realistas, y ambas tendencias se fusionarían en sus obras de madurez. A Shakespeare le acusaba de ser un servidor de su tiempo, y obtuvo una calificación alta atacando a *Macbeth* por sus deficiencias formales aunque reconocía su maestría (*Ib.*: 100). Así espoleado, ese mismo año de 1900 escribió *A Brilliant Career* (con las iniciales ABC<sup>161</sup>), una obra muy ibsenista, que Archer rechazó con amables palabras. John Joyce, su padre, la leyó inmediatamente y, al ver la dedicatoria, exclamó escandalizado: “Holy Paul!” (Ellmann: 78). Rezaba así:

To  
my Own Soul I  
dedicate the first  
true work of my  
life (*Ibidem*)

Según recuerda Stanislaus, el drama, en cuatro actos, cuenta como Paul, un médico joven, traiciona su amor por Angela y se casa con una mujer que piensa que le ayudará a prosperar en su carrera. Tiene éxito y llega a ser alcalde de una pequeña ciudad. Cuando una plaga azota la ciudad, él responde heroicamente con la ayuda de una mujer desconocida, que resulta ser Angela. Paul comprende demasiado tarde que su carrera no significa nada al lado de ese amor. Angela le rechaza y Paul queda solo cuando cae el telón. El drama fue destruido por Joyce unos dos años más tarde.

---

<sup>159</sup> Obsérvese que, en *Stephen Hero*, Stephen es tan autobiográfico que el ensayo tiene el mismo título y contenido del de Joyce, “Drama and Life”, aunque más tarde Stephen lo cambia por el de “Art and Life”, marcando un distanciamiento entre autor y personaje.

<sup>160</sup> Madden (Davín, en *A Portrait*), representa a George Clancy, íntimo amigo de Joyce, que da el contrapunto nacionalista potenciando por contraste la actitud diferente de Stephen; Clancy sería asesinado.

<sup>161</sup> Stephen, en *Proteus*, recuerda con dolor cómo fantaseaba con escribir sus obras usando el alfabeto. Fue Stanislaus quien se dio cuenta de su propósito, en el caso de *A Brilliant Career*, diciéndole que había empezado su carrera por el ABC. Siguió *Dubliners* y *Exiles*. Hasta donde sabemos, ningún crítico ha reparado antes en esto.

Aunque obsesionado por el arte dramático, al mismo tiempo Joyce tendía a la música y la lírica y, por aquellos años escribió sus primeras colecciones de poemas (la mayor parte hoy perdidos), como *Moods* (1896-7) siguiendo a Byron, o como *Dream Stuff* (1900), al estilo de Yeats. En *Silhouettes* (1896-7), desarrolla ya tantas similitudes con las epifanías *que deberían considerarse las primeras*, como se colige inmediatamente de lo único que nos ha quedado. Se trata de un testimonio de Stanislaus, que nos resume de memoria el primer fragmento preepifánico de *Silhouettes*:

But more indicative of the trend of his thoughts were the sketches that he began to write still at school (...) His attention is attracted by two figures in violent agitation on a lowered window-blind illuminated from within, the burly figure of a man, staggering and threatening with upraised fist, and the smaller sharp-faced figure of a nagging woman. A blow is struck and the light goes out. The narrator waits to see if anything happens afterwards. Yes, the window-blind is illuminated again dimly, by a candle no doubt, and a woman's sharp profile appears accompanied by two small heads, just above the window-ledge, of children wakened by the noise. The woman's finger is pointed in warning. She is saying, 'Don't waken Pa'. (Joyce, Stanislaus, *My Brother's Keeper*: 90).

La literatura embellecedora no encajaba con la vida real que Joyce quería reflejar. Se aprecia ya su observación crítica, su frío realismo mimético y el determinismo condicionante que aparecerán en *Dubliners*. La madurez de su enfoque nada tenía que ver con lo que puede esperarse de un muchacho con inquietudes literarias.

A partir de la idea de *Silhouettes*, Joyce continúa con esta técnica de brevísimas anotaciones rápidas de diálogos, sin modificar nada de lo oído, y sin descripciones, pero decide llamarlas *epifanías*. Han sobrevivido 40 de 75, que han sido publicadas póstumamente. Algunas de las que quedan las reutilizó en su obra posterior; igualmente pudo hacerlo con algunas que creemos desaparecidas. Observando sus anotaciones en el *Pola Notebook* o el *Paris Notebook*, comprendemos que, de ahí en adelante, utilizó la técnica epifánica para sus bocetos. Tuvo la idea de escribirlas una noche, al oír una conversación entre un hombre y una mujer en Eccles Street, y juzgar que eran impresiones de este tipo las que quería reflejar artísticamente. En *Stephen Hero* no sólo transcribe la epifanía directamente de su manuscrito de *Epiphanies*<sup>162</sup>, sino que relata en qué circunstancias le vino la idea de *epifanía* a Stephen, y, por lo tanto, a él mismo (pongo en negrita y cursiva el fragmento que constituye la epifanía; obsérvese su concisión):

He was passing through Eccles Street one evening, one misty evening, with all these thoughts dancing the dance of unrest in his brain when a trivial incident set him composing some ardent verses which he entitled a "Vilanelle of the Temptress". A young lady was standing on the steps of one of those brown brick houses which seem the very incarnation of Irish paralysis. A young gentleman was leaning on the rusty railings of the area. Stephen as he passed on his quest heard the following fragment of colloquy out of which he received an impression keen enough to afflict his sensitiveness very severely.

---

<sup>162</sup> La epifanía original era idéntica, como puede verse en la edición de *Epiphanies* citada en la bibliografía, publicada póstumamente.



*The Young Lady* –(drawing discreetly)... *O, Yes... I was... at the... cha... pel...*  
*The Young Gentleman*–(inaudibly)... *I ... (again inaudibly)... I ...*  
*The Young Lady* – (softly)... *O ... but you're ... ve ... ry ... wick ... ed...*  
 This triviality made him think of collecting many such moments together in a book of epiphanies. By an epiphany he meant sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or gesture or in a memorable phase of the mind itself.  
 (Stephen Hero: 188)

Con este laconismo conceptista, imagista, Joyce estaba haciendo el equivalente al *haiku* en prosa, *kire* incluido, y al mismo tiempo, microrrelato *avant-la-lettre*.

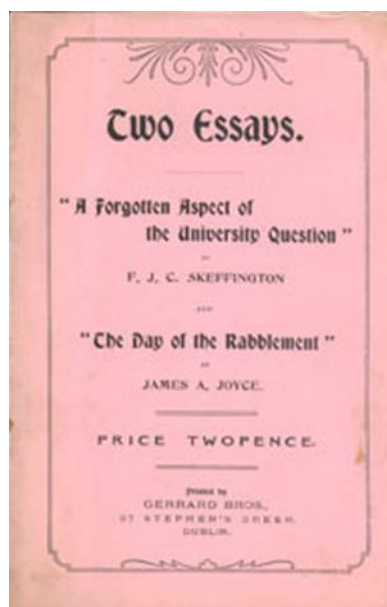
### III.1.b) Las *Epiphanies* antes de *Dubliners*: la epifanía vivida

La epifanía por tanto nada tiene que ver con los momentos paterianos que busca Woolf, excepto en su carácter de selección de un instante especial, y su efímera volatilidad. En lugar de escoger el momento sublime, místico, maravilloso, Joyce selecciona momentos grotescos o triviales que sin embargo ofrezcan una visión oblicua de algo sublime –no en el sentido hedonista de la palabra sublime, sino en el longiniano de *pathos* y de *terribilità*–. Esto puede verse en la *epiphany* de la muerte de George, donde también usa el elemento gótico de la indeterminación:

Mrs Joyce –crimson, trembling, appears at the parlour door)...Jim!  
 Joyce – (at the piano)... Yes?  
 Mrs Joyce –Do you know anything about the body?... What ought I do? ...  
 There's some matter coming away from the hole in George's stomach... Did you ever heard of that happening?  
 Joyce – (surprised)...I don't know...  
 Mrs Joyce –Ought I send for the doctor, do you think?  
 Joyce –I don't know...what hole?  
 Mrs Joyce –(impatient)...the hole we all have...here (points)  
 Joyce – (stands up) (Epifanía 13, en *Epiphanies*: 51)

La eliminación de la presencia del autor, la ausencia de explicaciones, y el hecho de que no subraye en modo alguno el punto clave epifánico, hasta el extremo de que el propio protagonista de esa revelación no suele ser consciente de ella, permite que el mecanismo de la indeterminación y la interpretatividad abierta actúe libremente, dentro de sus límites textuales.

En su siguiente ensayo, “The Day of the Rabblement”, afirma que el artista debe aborrecer a las masas, como dijo Giordano Bruno, mientras que el *Abbey Theatre* y la *Irish Literary Renaissance* se habían vendido al gentío. Por el contrario, había que llevar al público *Madame Bovary* e *Il fuoco*. Para Joyce, pues, hacia 1900, eran Flaubert y D’Annunzio los autores clave. Y, dado que *Il fuoco* estaba en el Índice, la Universidad rechazó también su ensayo que elogiaba a D’Annunzio. Joyce se unió a



Autoedición publicada por Joyce y Skeffington de sus dos ensayos vetados (Buffalo University)

Skeffington, cuyo ensayo también fue censurado, y realizaron una autoedición que distribuyeron, como un explosivo más. Puede verse en esta primera etapa una conciencia de la necesidad de un avance estético en Irlanda que él quería liderar. Sus primeras *epifanías*, cuyo concepto de la mera transcripción directa era ya un logro de objetivación, contenían el germen de su escritura, pero debían perfeccionarse. Su ruptura con la fe y la tradición, iniciada con el descubrimiento de Bruno, se resuelven en favor de la estética prohibida de Bruno, Ibsen, D'Annunzio y Flaubert. Sin embargo, intenta conjugar estos “herejes” con Santo Tomás y Aristóteles; parece convencido de que, si han de estar en el camino correcto, por fuerza deben coincidir con los maestros del pensamiento. Escribe críticas de cuantas obras ve, participa en el teatro del College, gana premios de redacción y se ejercita imitando a Newman, De Quincey o Macaulay. Stanislaus marca el momento definitivo de su gran conversión cuando lee la traducción de *Master Builder* de Ibsen ya que pasa toda la noche leyendo “el mensaje de Noruega” (Joyce, Stanislaus: 84). En el teatro halla la verdadera *catarsis* y la auténtica homilía. Tras asistir a la representación de *Magda (Patria)* de Sudermann, le confiesa a su hermano: “The subject is genius breaking out in the home and against the home. You needn't have gone to see it. It's going to happen in your own house”. (*Ib.*: 87). Sus verdaderas fuentes estéticas son las corrientes modernas. Y, en efecto, prescindirá de Aristóteles y de Santo Tomás en su teoría aplicada: “When we come to the phenomenon of artistic conception, artistic gestation and artistic reproduction I require a new terminology and a new personal experience.” (*A Portrait*: 184).

### III.2. Estética y artificio en *Dubliners*

*Dubliners* constituye un ensayo inicial, bastante imperceptible, de las estructuras complejas que caracterizarán su obra posterior, de los personajes y ambientes que aparecerán en *Ulysses*, a la par que su taller de aprendizaje y su lanzamiento al público como narrador; fue también la continuación práctica de sus explosivos críticos, y el caballo de Troya en el que introdujo de contrabando, en una publicación de banales relatos de entretenimiento, su ataque contra las convenciones artísticas y culturales irlandesas. Si bien supuso para él cierta humillación publicarlos en el único sitio en que pudo conseguirlo, y no precisamente el más apropiado para sus altas aspiraciones —pues era el periódico de los ganaderos irlandeses—, pronto sus relatos fueron censurados y vetados, pese a lo cual él procedió con el plan de escritura que había diseñado inicialmente, en el cual tuvo en cuenta consejos e ideas de Stanislaus. Este parón en su publicación, y el hecho de que le hicieran esperar mucho para publicarlos como colección, tuvo como inesperada consecuencia que el número de relatos inicialmente planeado fuera aumentando con los años, y, sobre todo, que su enfoque y técnica fuera creciendo en altura junto con la técnica y experiencia del autor, hasta alcanzar la impactante madurez de *The Dead*. El boceto de uno de estos relatos (“Ulysses in Dublin”) iba adquiriendo tal complejidad que Joyce decidió componer una novela, desarrollándolo hasta conformar *Ulysses*.

### III.2. a) *Dubliners*. La tercera estética de una Poética *in progress*

Mientras escribía *Dubliners* (1904-1907), Joyce estaba también escribiendo *Stephen Hero*, en el que aparecen ya las ideas estéticas que reflejará en *A Portrait*. Por otra parte, disponemos de escritos teóricos que coinciden con estas ideas: “Drama and Life” (1900), “The Day of the Rabblement” (1901) y “James Clarence Mangan” (1902). Por tanto, las ideas expresadas en el ensayo ficticio “Art and Life”<sup>163</sup>, en *Stephen Hero* y las que retrató en *A Portrait* eran ya sus ideas en el momento de escribir *Dubliners*. Pero en *A Portrait*, como veremos, *la estética enunciada ya no es la de su forma, sino una cuarta estética*. Cuando escribe *Dubliners* y *Stephen Hero*, en cambio, sí está aún en esa su *tercera estética* (entre el Realismo y el Simbolismo), donde funde el ascetismo loyoliano y la cultura contrarreformista (vista unas veces con ternura, otras con ironía, pero presente siempre en el tono del discurso) con la estética de Ibsen, Giordano Bruno, D’Annunzio, los Poetas Malditos, Huysmans, Flaubert, los simbolistas y el *fin-de-siècle*. Esta tercera concepción se caracteriza por la medida, el ritmo y medida helénicos y rinde tributo a la poética de Aristóteles, tamizada por el jesuitismo, pero fundida con la concepción simbolista de un arte sustituto de la vida y una vida dedicada al arte, al *oficio sagrado*, según lo denominó en su ensayo *The Holy Office*<sup>164</sup>.

### III.2.b) La autonomía del arte y el artista válido

Como hemos adelantado en páginas anteriores, el Presidente de la Sociedad Literaria, que actuaba como censor (el padre Delany en la vida real, aunque llamado Dillon, cuyo sonido es similar en inglés, en *Stephen Hero*), quiso vetar el ensayo de Stephen sobre Ibsen. En *Stephen Hero*, Stephen va a hablar con él y defiende la autonomía del arte en el sentido pateriano del arte por el arte, pero para ello se ampara en teorías aristotélico-tomistas, en aquel *pulchra enim dicuntur quae visa placent* del Aquinate, y afirma que Santo Tomás “seems to regard the beautiful as that which satisfies the aesthetic appetite and nothing more than the mere apprehension of which pleases” (*Stephen Hero*: 82). El presidente reconduce la idea hacia una interpretación moralista de elevación espiritual replicando: “But he means the sublime” (*Ibidem*) y entonces Stephen se lo rebate ateniéndose a una interpretación literal del Doctor Angélico:

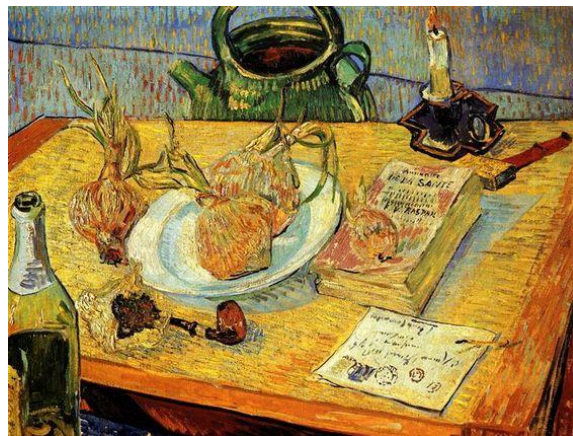
- His remark would apply to a Dutch painter’s representation of a plate of onions–
- No, no that which pleases the soul in a state of sanctification, the soul seeking its spiritual good–
- Aquinas’ definition of the good is an unsafe basis of operations: it is very wide. He seems to me almost ironical in his treatment of the ‘appetites’– (*Ibidem*)

<sup>163</sup> En *Stephen Hero*, Stephen cambia en el último momento el título de “Drama and Life” por “Art and Life”; del debate se infiere que es el mismo texto, y la misma conferencia, pero al cambiar el nombre lo ficcionaliza, como a los personajes.

<sup>164</sup> Empleando la ironía, Joyce desarrolla un *pun*. *The Holy Office* (*El santo oficio*), se refiere a la Inquisición, que Joyce asocia a los autores heréticos como Bruno y a D’Annunzio y Bruno, autores prohibidos, pero también a los que le impiden leer y publicar su ensayo. El verdadero ministerio sagrado o Holy Office, es el del autor que realiza la verdadera transustanciación de la vida en arte y sólo debe responder ante éste.

Pero Santo Tomás no habla de visión física sino *visio* mental, y no concebía que lo bello y lo bueno pudieran existir separadamente. Stephen demuestra cierta inmadurez al pensar que estaba en situación de interpretar al Aquinate, e incurre en un error de interpretación histórica. El presidente tiene la intuición de que Santo Tomás tenía que atenerse a la ortodoxia y acierta, pero él mismo carece de la formación necesaria o la habilidad dialéctica para ver el flanco débil de Stephen y desarmarle. Intuitivamente le responde Tomás se refería a *lo sublime*, pero, ¿podía el de Aquino estar hablando de *lo sublime* de Longino? No lo parece, más bien está siguiendo a San Alberto Magno, para quien el objeto posee una forma substancial, un principio organizante que resplandece sobre todas las partes armónicamente proporcionadas; una unidad de conjunción que destella sobre la multiplicidad que organiza. Ese esplendor es objetivo, no depende del receptor, y

por ello es subsistente en el objeto aún cuando nadie lo perciba. En esto, Stephen está en lo cierto: Santo Tomás sí diferencia lo bueno de lo bello. Ahora bien, es impensable que Santo Tomás abogase por un arte autónomo de la moral. Lo bueno es por su finalidad, lo bello es por su causa, pero *bondad y belleza* son inseparables. Como señala Umberto Eco, para un medieval una obra inmoral, por bella que sea, “es como si reverberara la luz siniestra de la finalidad morbosa a la que está dirigida”. (Eco, Umberto, *Las poéticas de Joyce*: 37)



Vincent van Gogh. *Naturaleza muerta: media de dibujo, pipa, cebollas y lacre*, 1889: “His remark would apply to a Dutch painter’s representation of a plate of onions.”

En Santo Tomás, lo bello consta de dos planos inseparables: la belleza de la forma o formal y la belleza que se adecua a su *aptum*, a sus fines<sup>165</sup> o (que sólo pueden ser morales y, por tanto, para él, necesariamente religiosos). En vista de que no conoce lo bastante bien a Santo Tomás como para debatir en detalle con Stephen, el presidente usa un argumento general: el saber de las autoridades no siempre puede exponerse a los legos.

- There are parts of Aquinas which no priest would think of announcing in the pulpit–
  - But what if I, as an artist, refuse to accept the cautions which are considered necessary for those who are still in a state of original stupidity?
  - I believe you are sincere but I will tell you this (... ..): Estheticism often begins well only to end in the vilest abominations (...)
- (Ib.: 82)

Mientras Stephen argumenta, el presidente le interrumpe constantemente explicándole el modo insidioso en que el esteticismo pervierte el juicio, asunto que, al parecer, conoce muy bien:

<sup>165</sup> Aún hoy, en que ambos conceptos están bien distinguidos, se dice de una buena acción o un pensamiento bueno que es bonito o hermoso, o si es malo, que “está feo”, e incluso irónicamente que “estaría bonito” o “estaría bueno” lo que es malo. De igual modo se dice aún que una obra artística lograda bella que es buena; decimos que “hace bueno”, “un buen día”, mientras en otras lenguas se dice “un *bel jour*” o “una *bella giornata*”.

–It is insidious, it creeps into the mind, little by little...–  
 – Integritas, consonantia, claritas. There seems to me... to be effulgence in that theory instead of danger. The intelligent nature apprehends it at once–.  
 –S. Thomas of course...–  
 –Aquinas is on the side of the capable artist. I hear no mention of instruction or elevation–  
 (Ib.: 82)

Es cierto que Santo Tomás, incluso con más claridad, afirma cierta autonomía del arte: “Non enim pertinet ad laudem artificis, in quantum artifex est, qua voluntate opus faciat; sed quale sit opus quod facit” (No es pertinente elogiar a un artífice, en cuanto es un artífice, por la voluntad con que haga una obra, sino por cuál sea la obra que hizo). (Tomás de Aquino, 2006, vol.23:46). Pero si en una obra artística, según Santo Tomás, lo bello y lo bueno se identifican ¿cuál es el sentido de la distinción? Aquí, seguimos a Umberto Eco porque llega a la clave de la confusión de Joyce. En Santo Tomás, la intención moral “no cuenta y lo importante es que la obra esté bien hecha, pero la obra está bien hecha si es positiva en todos sus aspectos” (Eco, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*: 119). Para el Aquinate, la belleza, y el arte, hay que juzgarlos desde un análisis estético y técnico, pero son inseparables del buen fin: “Appetitus terminari ad bonum et pacem et pulchrum non est eum terminari in diversa”. (Ib.:119). Es decir, que el apetito se sacie en el bien y en la paz y en lo bello *no es saciarlo en cosas diferentes*. El sentido de la distinción tomista es, por ende, sólo de perspectiva: aun cuando toda la composición del artefacto bello está necesariamente regida por el fin moral, hemos de analizarlo a partir de su composición, dado que es una obra. La autonomía del arte, para él, es sólo de punto de vista; no de esencia autónoma. Eco se detiene aquí, pero no podemos dejar de preguntarnos: Entonces, ¿a qué obedece que Santo Tomás realice esta autonomía entre la voluntad del artífice y su obra? Aquí está claro que Aquino no quería sugerir que una obra perversa pudiera estar bien hecha, sino advertir *que una obra artística que se quiere hacer bien podía estar mal hecha*. A la obra artística hay que exigirle calidad, independientemente de su *su intención o aspiración estética*, que puede, y suele, ser muy inferior a su ejecución factual, y, en todo caso, inevitablemente diferente.

Por supuesto, el presidente intuye que es imposible que Santo Tomás no siguiera una línea ortodoxa similar a la de San Agustín, y vislumbra una arrogancia juvenil en el intento sintético de Stephen, quien, carente aún de convicciones sólidas, se deja obnubilar por el brillo de las paradojas:

–To support Ibsenism on Aquinas seems to me somewhat paradoxical. Young men often substitute brilliant paradox for conviction–  
 – My conviction has led me nowhere: my theory states itself–  
 –Ah, you are a paradoxist (... ..). You don’t seem to understand the importance of the classical drama...  
 – But, allow me, sir, said Stephen. My entire esteem is for the classical temper in art. (... ..)  
 –But the Greek drama is heroic, monstrous. Eschylus is not a classical writer!–  
 –I told you you were a paradoxist, Mr Daedalus. You wish to upset centuries of literary criticism by a brilliant turn of speech, by a paradox–

–I use the word ‘classical’ in a certain sense (...), that is all.  
 –But you cannot use any terminology you like–  
 –I have not changed the terms. I have explained them. By classical I meant  
 the slow elaborative patience of the art of satisfaction. The heroic, the fabulous, I  
 call romantic. (Ib.: 83)

Como muy bien dice, Stephen (y el Joyce adolescente) *no cree estar redefiniendo el Clasicismo* sino que trata de explicarlo porque ha sido mal entendido y manipulado ideológicamente. La fabulación es romántica, y la paciencia elaborativa del arte de la satisfacción es clásica, en todas las épocas. Así, Esquilo y Menandro se han entendido como clásicos sólo por ser griegos pero, en realidad, son románticos. Está aplicando el binomio *Clasicismo/Romanticismo* en un sentido atemporal. Por lo demás, sigue incluso el planteamiento agustiniano medieval y ascético de centrarse en lo espiritual (que para él es el verdadero arte clasicista) y descartar las distracciones escapistas propias del arte romántico. Desdeña a los espectadores modernos que van a ver una obra de Esquilo precisamente porque, en su opinión, ése es un acto de *curiositas*<sup>166</sup>:

–All the world recognises Eschilus as a supreme classical dramatist (...)  
 Henry Irving produced one of his plays (...) and the London public flocked to  
 see it–  
 –From curiosity. The London public will flock to see anything new or  
 strange–. (Ib.: 84)

Stephen acorrala al presidente con su propio argumento: ambos piensan que la espiritualidad clasicista debe apartarse de la mala literatura, pero sitúa a los falsos clasicistas, al sistema, al público y al propio presidente en lado de la mala literatura, enemigos en realidad de la ortodoxia clasicista que él defiende. Stephen intenta conciliar aristotelismo y simbolismo porque no pueden contradecirse, ya que él cree en ambas cosas. Aunque no son capaces de argumentar contra el de Aquino, los religiosos saben que está diciendo algo heterodoxo y vetan su exposición.

Pero Stephen ha tenido el valor de ir a debatir con el presidente y, así como ha logrado enfrentarse al castigo físico injusto de un profesor, enfrentándose al sistema, logra su objetivo y le han permitido leer su ensayo. En eso reside su heroicidad. Es duramente atacado, rebate todos los argumentos con autoridad y consigue ser ovacionado. Ambos hechos heroicos son autobiográficos. En la vida real, después de la exposición aquí retratada, un estudiante le dio una palmada a James, y le dijo: “Joyce, that was magnificent, but you’re raving mad<sup>167</sup>.” (Sheehy: 19) Precisamente era magnífico porque Joyce fue capaz de argumentar una paradoja (disfrutaba por el gusto de argumentar y rebatir), como Stephen hará con *Hamlet* en *Ulysses*. Umberto Eco atribuye esto a una astucia de Stephen quien, aprovechándose de las propias

<sup>166</sup> Aquí Stephen revela rasgos estéticos de la *curiositas* agustiniana: Para Agustín era un grave peligro dejarse absorber por los espectáculos, desde ver hormigas peleándose, un escándalo callejero, hasta ir al circo, porque distraen de lo espiritual, lo único importante —que para Stephen, aquí, sería el arte elevado, y no el del entretenimiento burgués—. (Vid. Preciado, 1994:128-9).

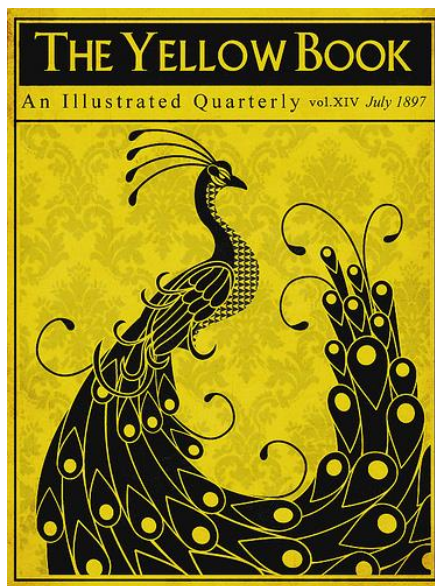
<sup>167</sup> A Joyce le disgustaba esa actitud de la palmada en la espalda al artista loco, al que hay que aplaudir, porque vale, pero no tomarle en serio. Esta misma situación psicológica se manifestará en *A Portrait* cuando Cranly le coge el brazo con paternalismo y dice: “You, poor poet, you!” (*A Portrait*: 218) y en *Ulysses*, cuando Mulligan le coge el brazo: “Cranly’s arm. His arm” (*Ulysses*: 7) o elogia la locura, y no la esencia, de su teoría: “He proves by algebra that Hamlet’s grandson is Shakespeare’s grandfather and that he himself is the ghost of his own father.” (Ib.:18)

debilidades del sistema, “enmascara bajo ropajes medievales, con habilidad de casuista, proposiciones como la de Wilde por la que ‘all art is perfectly useless’” (Eco, Umberto, *Las poéticas de Joyce*: 37). En cualquier caso, esa tendencia narcisista querellante *no implica que argumente de mala fe*. Frente a la conclusión de Eco, de que todo se reduce a la salvaguarda del *argumento de autoridad* para pasar de contrabando su propia estética, creemos que lo expuesto por Stephen es lo que Joyce creía genuinamente por un error de perspectiva histórica juvenil. Esto lo encontramos documentado en cuatro textos: la conferencia “Drama and Life” (1900) en defensa del Ibsenismo, el ensayo “Ibsen’s New Drama” (1900) publicado en el *Fortnightly Review*, el panfleto “The Day of the Rabblement” (1901) en defensa de la autonomía artística frente a las ideologías de las masas y el ensayo “James Clarence Mangan” (1902) en defensa del artista como vidente. Los dos ensayos sobre el drama relacionan el arte con la vida: “Life we must accept as we see it before our eyes, men and women as we meet them in the real world, not as we apprehend them in the world of faery” (“Drama and Life”, en *Critical Writings*: 45) Sin embargo, este *nuevo realismo debe, a partir de su fidelidad a lo real concreto*, ser capaz de sintetizar las grandes leyes universales que gobiernan lo humano, con lo que entra en juego Aristóteles, pero no ese Aristóteles platonizado que habían transmitido la tradición monacal y la retórica literaria horaciana, condicionadas por la religión: las reglas y principios aristotélicos tienen valor porque hacen universal la obra, pero eso nada tiene que ver con una moral universal. El objeto de la literatura no es una verdad moral de arquetipos ideales entendidos como modelos de ejemplaridad universales, sino la verdad real y desnuda, moral o no, porque si es la verdad no puede ser inmoral *per se*. James Joyce, en sus propios escritos, en los que no es ya Stephen quien habla, dice lo mismo empleando otras palabras: elimina el *decorum*, deformación cristiana de la poética, y sigue a los estetas, pero mantiene el principio aristotélico-tomista de universalidad. A la luz de esto último, la teoría de Eco sobre la astucia de Stephen se revela errónea: desde luego, el uso de la autoridad de Santo Tomás pone en dificultades a los jesuitas, pero Joyce no lo cita por eso, sino porque creía genuinamente que el Aquinate estaba, al igual que Aristóteles y los estetas, del lado del arte y el artista válido.

### III.2. c) *Dubliners* como *caballo de Troya*. La estrategia del explosivo

A Joyce, que estaba intentando superar los relatos más vanguardistas mediante esos microrrelatos que constituyen sus *Silhouettes* y *Epiphanies*, que se debate entre Ibsen, el Realismo y el Simbolismo, se le pedía *literatura de consumo* para nutrir el *Irish Homestead*, semanario de la Sociedad Agraria Irlandesa. Parecía que se iba a ver obligado a comenzar escribiendo algo de baja calidad, en vista de que nadie más quería publicar sus escritos. Joyce era muy consciente de los desarrollos del relato corto de su época: admiraba la precisión de estilo de Flaubert, la capacidad de llevar lo cotidiano a la prosa, incluyendo aspectos dolorosos, crudos y negativos pero francos, de Maupassant y Chejov, y leía con fruición los relatos de *The Yellow Book* (1894-1897), una cuidadísima publicación, clave para el relato vanguardista en

inglés. Harland, su editor, abogaba por una literatura selecta y defendía que el relato moderno opera “by omission, by implication and suggestion”, empleando “the demi-mot and the nuance” (Hunter: 33). Así, se hace eco del ideario de Henry James, que ya afirmaba en 1888 sobre Turgenev: “the germ of a story... was never an affair of plot-that was the last thing he thought of: it was the representation of certain persons...The thing consists of the motions of a group of selected creatures, which are not the result of a preconceived action, but a consequence of the qualities of the actions” (Ib.:33). Este relato sin argumento crea la impresión de una continuidad ilimitada al eliminar la continuidad finita que es el argumento: “What James and others saw was that the short story could achieve great richness and complexity – or ‘multiplicity’ to use James’s own word – as a result of, rather than in spite of, its brevity.” (Ib.: 12). ¿Cómo conjugaría Joyce su necesidad de publicar con el producto antiartístico que le pedía el semanario de los agricultores? Decidió utilizar el mecanismo del



*The Yellow Book*, julio de 1897

caballo de Troya: escribiría relatos que fueran aceptables para el *Irish Homestead*, pero que, en realidad, fueran de calidad y pudieran constituir más adelante un libro unitario; y, además, firmaría con el pseudónimo de Stephen Daedalus. Para ello, leyó un relato del semanario, e hizo su propia versión. Nació así *The Sisters*, donde logró colar de forma subrepticia, interioridad, sugestión, sobreentendido, medias palabras, reticencia, el momento epifánico y lo que él mismo describió como “scrupulous meanness”. Prosiguió con la misma idea, pero pronto los lectores notaron que aquello no era lo que su paladar exigía y tras *Clay*, debido a las cartas de protesta, el semanario dejó de publicarle. En lugar de desanimarse, Joyce aprovechó la oportunidad para terminar su diseño conceptual de la colección de relatos con total libertad y modificó cuanto quiso lo ya publicado. Sin embargo, el hecho de trabajar así supuso una modificación estética: aprendió a adaptarse a un formato más largo, manteniendo su espíritu epifánico. Y aprendió algo más: las epifanías necesitaban mayor longitud para expresarse. Conforme desarrolla las historias de *Dubliners*, Joyce va comprendiendo que deberá recrear todo el contexto, en un tono y un ambiente que integren el momento epifánico, para que produzca en el receptor un efecto análogo al que produjo en el autor y precisamente para que la epifanía se parezca a sí misma.

Se comprende entonces cómo en el *Portrait* la epifanía deja de ser un momento emotivo que la palabra artística puede evocar (si puede) y se convierte en un momento operativo del arte que funda e instituye no una manera de *experimentar* sino una manera de *formar* la vida. A este punto Joyce abandona el mismo término de “epifanía” porque, en el fondo, evocaba demasiado un momento de visión en que algo se muestra, mientras que lo que ahora le interesa es el acto del artista que *muestra él mismo algo* mediante una elaboración estratégica de la imagen. (Eco, Umberto, *Las poéticas de Joyce*: 51)



Es un momento fundamental. Joyce desecha la mera transcripción escueta, y descubre así que la interacción del artista es más importante que la materia en bruto. La *epifanía vivida* de las *Epiphanies* se transmuta en la *epifanía-obra-escrita* de *Dubliners*.

### III.2.d) La estética de la *novela marco* sin marco

Algunos críticos han comentado la similitud de *Dubliners* con *Winesburg, Ohio*, como agrupamiento de relatos heteróclitos a modo de retablo de una comunidad, entre la obra fisiónómica, y la colección de sucesos locales, que permiten ser leídos como novela no lineal o como colección de historias, ligadas por la parálisis del entorno y por la contigüidad local y temporal. Sin embargo, hay diferencias marcadas, como la mayor *naiveté* de Anderson, frente al realismo austero, sin piedad, y mucho más sofisticado y maduro de Joyce. Pero la diferencia principal es estructural. En Anderson existen interrelaciones entre los relatos, hasta el punto de que algunos modifican el sentido de otros anteriores, mediante una misma escena en multiperspectiva, como si fueran capítulos, lo cual los convierte en seminovela, una novela marco<sup>168</sup> pero sin marco; en Joyce, sin embargo, hay una separación radical entre todos los relatos, que son autónomos, sin romper los presupuestos del género del relato corto. Cuando existe interrelación es la misma que en cualquier autor de relatos cortos decimonónico: la repetición de ciertos temas, como los asuntos autobiográficos enmascarados, la parálisis, el determinismo provinciano o la falta de expectativas de los idealistas, sean artistas, políticos nacionalistas, enamorados o, simplemente, jóvenes soñadores, atados de pies y manos por el ambiente. Pero, aun siendo clásico en el uso del género, Joyce destaca estilísticamente por la originalidad de su concisión y su extraordinaria capacidad de hacer revivir el ambiente en pocas palabras; su estilo austeramente denotativo alterna con una melancolía sutil, dosificadísima, en el momento justo, de suerte que distanciamiento y lirismo se potencian mutuamente. Su austeridad le debe algo al estilo de Ibsen, transplantado al relato, pero también a Flaubert y su *mot juste*.

Volviendo a la doble intención y la doble estética, Joyce se retrata en varios relatos, cambiando nombres supuestos y detalles, de manera que impersonaliza la obra, según su concepto de la impersonalidad del autor y de que la épica y la narrativa deben ir en tercera persona, lejos de la lírica. De hecho, procura basarse en historias que le sean ajenas, cuya fuente fue mas de una vez Stanislaus. Sin embargo, el lector percibe el *feeling* autobiográfico, especialmente en los primeros relatos infantiles. Joyce contagia su esencia a todo el material que toca. Los relatos están divididos según las edades latinas: infancia, adolescencia y madurez. La senectud aparece sustituida por vida pública. Es el esbozo de sus estructuras posteriores.

Joyce quería presentar Dublín al mundo y hacerlo en un estilo sin adornos, realista, con elementos descriptivos sin barnizar, lo cual es muy del primer Modernismo y muy imagista (es la *phanopoeia*, en la estética de Pound), con dicción convencional y tal como hablan las

---

<sup>168</sup> Me refiero aquí a la *novela marco* o a *cornice*, como *Il decameron*, *Las mil y una noches* o *The Canterbury Tales*.

personas realmente. Pero Joyce añade un aura siniestra, fatalista y determinista que emana de las *epifanías*, anotaciones de conversaciones oscuras que sugerían algo oculto. A partir de los relatos va a optar por desarrollar sus nuevas anotaciones en textos más largos que constituyen, por tanto, *epifanías desplegadas*. William York Tindall afirma que *Dubliners* debe ser considerado el prefacio de *A Portrait* y de *Ulysses*, ya que establece las causas del autoexilio que cierra *A Portrait*; en cuanto a *Ulysses*, no sería más que una expansión en longitud, técnica, y aspiraciones artísticas, de *Dubliners*. Aún más, Tindall subraya que la diferencia de método entre las distintas obras no es tan grande como parece, ya que, en el fondo, unas derivan de otras (Vid. Tindall: 49).

### III.2.e) Situación y sentido estético de *Dubliners* en el plan operativo de Joyce

Joyce va a aplicar la teoría evolutiva aristotélica de los géneros *imitando su orden* en su plan de trabajo; con ello, su obra (desde la lírica hasta el drama) quiere ser una copia en miniatura de la evolución de la historia de la literatura. En este orden, *A Portrait* representa el paso de la lírica a la épica; y Joyce va a encajar *Dubliners*, que no estaba en el plan y surge por azar, como una transición entre lírica y narrativa larga, en tanto que narrativa breve. Ahora bien, veremos que también dentro de *Dubliners* va a incorporar este orden.

Con veintiun años, y en París, Joyce se dedica a estudiar en una biblioteca la teoría estética de Aristóteles. Esto significa que de 1904 a 1907 (desde los veintidos a los veinticinco años), es decir, durante la redacción de la mayor parte de *Dubliners* y de *Stephen Hero*, Joyce está a caballo entre la teoría epifánica simbolista y la teoría aristotélica de los géneros. A la vez, por estos años absorbe ideas de modernistas y vanguardistas. Un año antes, en 1903, Joyce había comprado en el quiosco de una estación de ferrocarril *Les lauriers sont coupés* (Ellmann: 126), de Dujardin, del que Joyce sabía que era amigo de George Moore; y en la técnica de esta novela había descubierto justamente el artificio que estaba intentando crear, un estilo que permitiera representar la mente en su funcionamiento. Joyce lo denominó soliloquio interno, aunque luego sería denominado *monólogo interior*. La fusión de este hallazgo y otros elementos simbolistas con el aristotelismo empiezan a permearse ya en *Dubliners* y *Stephen Hero*. El contraste aristotélico entre las formas *lírica*, *épica*, y *dramática*, que, supuestamente, sólo indicaría el uso de la forma *épica* para su narrativa, es empleado por Joyce, en cambio, como estructura (iniciando en forma lírica, en primera persona, procede hacia la épica, en tercera persona, y concluye en la forma más teatral en *The Dead*, donde retrata el yo en tercera persona). Así, la estructura *Dubliners* representa e imita la evolución histórica de la literatura según Aristóteles, además de cobrar, precisamente a consecuencia de estas variaciones de punto de vista, una multiperspectiva. Como veremos, Joyce relaciona este esquema aristotélico con la estructuración de la balada *Turpin Hero*, canción folklórica que salta de la primera a la tercera persona (o sea, de la forma lírica a la épica), y la aplicará primero, de una forma sencilla, en *Dubliners*, pero la reiterará, intentando perfeccionarla, y en forma más sofisticada, en sus obras

posteriores. De este modo, *Dubliners* es un ensayo de su obra posterior, a la par que su lanzamiento como narrador, su explosivo y su caballo de Troya contra las convenciones artísticas y culturales irlandesas.

### III.2.f) Aplicación de la teoría aristotélica de la evolución de los géneros

Para Joyce, la forma dramática –no sólo el drama, sino el modo dramático en general– representa la forma más pura, completa y auténtica del arte. La forma lírica, puramente personal, se centra tanto en la emoción que no llega a tener conciencia del sujeto, y es análoga al relato en primera persona. La forma épica o *diegética* supera a la lírica, porque el centro de gravedad emocional es equidistante entre el artista y los otros, y no es puramente personal:

The simplest epical form is seen emerging out of lyrical literature when the artist prolongs and broods upon himself as the centre of an epical event and this form progresses till the centre of emotional gravity is equidistant from the artist himself and from others. The narrative is no longer purely personal. The personality of the artist passes into the narration itself, flowing round and round the persons and the action like a vital sea. This progress you will see easily in that old English ballad Turpin Hero which begins in the first person and ends in the third person.  
(*A Portrait*: 189)

En efecto, constatamos que, siguiendo la estructura de “Turpin Hero”, los tres primeros relatos de *Dubliners* son en primera persona y el resto en tercera. La maduración final conduce a la forma dramática, “when the vitality which has flowed and eddied round each person fills every person with such vital force that he or she assumes a proper and intangible aesthetic life” (*Ibidem*). Ya no se oye la respiración del autor y el relato se impersonaliza. La personalidad del artista llega en la etapa del drama a desaparecer como desaparece Shakespeare, aspecto estético que también pareció fundamental a Woolf (*Vid.* p.102). Dice Stephen: “The mystery of esthetic like that of material creation is accomplished. 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.” (*Ibidem*). La noción de impersonalidad del arte no es nueva, pues ya estaba en Mallarmé, Baudelaire, Flaubert o Yeats y muy pronto la sistematizarán Eliot, Pound, y Ortega. El considerar la obra como algo objetivo y superior responde a la noción aristotélica de síntesis poética superior a la historia que ha estado casi siempre implícita en la estética literaria. Presupone un mundo de arquetipos metafísicos, de universales: presupone, en lo literario, el más allá de sí mismo. Para Eco, en Joyce hay una particularidad ya que las “referencias y alusiones son internas al objeto estético, y el objeto aspira a ser él mismo la totalidad, el sucedáneo de la vida y no el medio hacia una vida ulterior” (Eco, Umberto, *Las poéticas de Joyce*: 34). Las aspiraciones místicas hacia la trascendencia de corte platónico-idealista son sustituidas por un mecanismo que agota en sí mismo su propia función. Esta concepción de *impersonalidad* llega desde Poe a Joyce a través de los simbolistas. Poe sigue un método aristotélico, centrado en una lógica constructiva racional que ve la obra como mecanismo, como artefacto. En *The Philosophy of Composition* explica, usando como ejemplo

*The Raven*, “que ningún pormenor de su composición puede explicarse por el acaso o la intuición: que la obra se encaminó, paso a paso, a su acabamiento, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático” (Aguar: 160). Joyce, siguiendo al aristotélico Santo Tomás, defiende la obra impersonal y objetiva, estructural: “Art, said Stephen, is the human disposition of sensible or inteligible matter for an esthetic end.” (*A Portrait*: 182).

Además de esta nueva perspectiva en la que el momento epifánico, y todo lo que está escribiendo, sería inferior al dramático, empieza a decepcionarle la política, está leyendo a Nietzsche, y muere su madre. Es el momento en que nuestro autor empieza a plantearse la integración del drama en la narrativa en una obra más allá de los géneros, *Ulysses*. Todas las piedras están puestas para que surja *Ulysses*, pero tiene que ir superando etapas autoimpuestas, siguiendo el orden ascendente aristotélico (lírica-épica-drama) incluso en esto: hacer una colección de canciones-poemas, una novela, un drama en la estela de Ibsen y crear una estética<sup>169</sup>. La novela que debía ser el siguiente paso después de su poesía, *A Portrait*, se ha retrasado porque se interpone *Dubliners* (una excrecencia azarosa en su plan original de trabajo, surgida por una oferta ocasional); tras *A Portrait* se lanzará a crear un gran drama, que será *Exiles*. Sólo después de esto se considerará entrenado para la síntesis de todos los géneros ensayados, que será *Ulysses*. Pero en su plan de trabajo, para superar la etapa épica, y ascender a la dramática, debe todavía ensayar una novela de peso.

### III.3. Temáticas en *Dubliners*. Intención explícita e intenciones implícitas.

La intención autorial explícita era describir la parálisis de la vida en Irlanda con distante frialdad; pero, por más que se distancie, Joyce transmite su visión implícitamente. Los temas del artista frustrado por el entorno, de la necesidad de escapar del país, de la traición a Parnell, de la religión, el trabajo y las obligaciones familiares asfixiantes, la alcoholización, la degradación sexual, la muerte y los celos, que va desgranando en cada relato de *Dubliners*, son todos temas que le obsesionan en ese momento. Joyce realmente hace un retablo de la sociedad dublinaesa, pero simultáneamente una radiografía de todas las condiciones insoportables que ha vivido y que le han obligado a dejar Irlanda, y lo muestra a los irlandeses. Al hacerlo así, el negativo de esta fotografía muestra todo lo que el joven Joyce anhela, que es lo contrario de lo que les ocurre a sus personajes: el artista realizado en un entorno libre, la libertad de pensamiento, la vida, el amor, el dinamismo. Por ello, a pesar de su tristeza, muchos finales quedan indeterminados, abiertos a un posibilismo más optimista que en ocasiones se entrevé como una esperanza posible; y, de hecho, serán éstos los sueños que Joyce cumplirá en su autoexilio.

---

<sup>169</sup> Serían *Chamber Music*, *Stephen Hero* y *Exiles*, y la estética pasaría finalmente a incluirla en su novela, que volvió a su título de adolescencia, *A Portrait*. Pero en este momento surge la tentación de Russell, que le haría modificar algo sus planes. Joyce supo manejar el azar como una oportunidad sin modificar demasiado sus objetivos; haría también una colección de relatos cortos, que entroncaría con el resto de sus obras. De este modo, resultó que Joyce probó todos los géneros: poesía, relato corto, drama y novela, para finalmente llegar a la fusión de todos ellos en sus dos últimas obras.

### III.3.a) La parálisis de Irlanda: retablo social y reivindicación personal

En carta a su editor, Grant Richards, en mayo de 1906, Joyce, airado por las reticencias del impresor de *Dubliners* ante ciertos pasajes, justifica la escrupulosa economía de alteraciones autoriales (*tacañería*, dice) en una estética de mimesis radical de lo real (la cursiva es mía):

My intention was to write a chapter of the moral history of my country, and I chose Dublin for the scene because that city seemed to me the centre of paralysis. I have tried to present it to the indifferent public under four of its aspects: childhood, adolescence, maturity, and public life. The stories are arranged in this order. I have written it for the most part *in a style of scrupulous meanness and with the conviction that he is a very bold man who dares to alter in the presentment, still more to deform, whatever he has seen and heard.*

(*Selected Letters*: 83)

Los relatos describen el *momentum* de una Irlanda anquilosada en el catolicismo y el dominio británico, y las convenciones de una asfixiante sociedad ruralizada que se aferra a los prejuicios. Ni siquiera el sentimiento independentista adquiere protagonismo, debido a la desidia de los políticos, su visión acomodaticia y su temor a la pérdida de su *modus vivendi*. El relato “Ivy Day in the Committee Room” refleja perfectamente esta situación. Cuando Joyce deja Dublín (en plena redacción de los primeros relatos), su estrategia de autoexilio y reivindicación silenciosa, a largo plazo, es similar a la adoptada por el protagonista de *El conde de Montecristo*, el héroe de su infancia<sup>170</sup>, que regresa triunfante a su tierra para vengarse, uno a uno, de sus enemigos. En 1904 escribía a Lady Gregory: “I shall try myself against the powers of the world. And though I seem to have been driven out of my country here as a misbeliever I have not found in the world a man with a faith like mine”. (*Selected Letters*: 8) *A Portrait* concluye con este momento de partida a un largo viaje, anunciando que se defenderá usando como únicas armas el *exilio*, *el silencio* y *la astucia*. He aquí su venganza y su camino hacia la autorrealización artística. Una vez terminados los relatos, recuerda cuál era su objetivo: relatar la historia moral de *la vida* que había conocido, aunque no utiliza la expresión *de Irlanda*. En efecto, aunque Joyce decide en un momento dado presentar la estructura como capítulos históricos cristalizados en un momento de su país, al final lo que hace es entresacar epifanías, imágenes sueltas, *flashes*, en modo alguno categorizadas *a priori*, y luego buscar una estructura para unificarlas y presentarlas como elementos unitarios. El único punto en común era que se trataba de secuencias vitales que le habían impactado y, visto así, hay algo de autobiografía y de autorretrato, hecho que queda claro en *The Dead*, la última narración. *Dubliners* es por tanto la suma de varias intenciones bien distintas: retratar pasajes de su vida y de Irlanda, conjugar la poética de la epifanía, D’Annunziana (de tipo decadentista-simbolista), la estética de Ibsen y la del Naturalismo (las influencias de Flaubert, Maupassant y Chéjov, entre otros, son evidentes).

---

<sup>170</sup> Como Edmundo Dantés, Joyce (y por lo tanto, Stephen) se siente rodeado de enemigos y traidores, pero ha de regresar para cobrarse su venganza; por tanto, la historia es paralela a la caída en desgracia y reivindicación final de Telémaco y Odiseo. En *A Portrait*, de hecho, establece un paralelo entre la muchacha que Stephen ama y la amada de Edmundo Dantés, Mercedes (*A Portrait*: 54; *Ib.*:87), y por tanto se compara con el Conde de Montecristo.

Este conjunto de intenciones refleja a ese Joyce esteta que cree genuinamente en la transustanciación mística entre arte y vida.

### III.3.b) El peso de la fatalidad realista: la parálisis social

Relato a relato, la fatalidad va destruyendo todos los sueños; sólo queda la rendición ante la parálisis, el reconocimiento de la imposibilidad del cambio que anhelan todos y cada uno de los personajes. Eveline es un personaje ibseniano. Atada socialmente, planea dar un giro radical a su vida y realizarse en libertad. Pero se echa atrás en el último momento, en lo que es un retorno al determinismo naturalista sobre lo que parecía ibseniano. Este final contribuye al tema central de todo el organigrama de *Dubliners* que se basa en la parálisis dublinesa y la inercia insuperable de ese mundo encallado. La epifanía, según testimonio de Stanislaus, procede de lo que le ocurrió a su cuidadora, Mrs. Conway<sup>171</sup>, que se negó a dejar Irlanda cuando su novio marchó a Argentina y se quedó soltera el resto de su vida (Joyce, Stanislaus: 8-9). Refleja también los temores, conscientes o inconscientes, de Joyce, de que Nora se echase atrás en su escapada a Europa. Es notable su coincidencia biográfica de su fuga con el momento de la redacción del relato; no obstante, el relato, aunque en una primera lectura parece cerrado al determinismo, se detiene en el momento en que Eveline está dudando, quedando indefinido.

Fatalidad y parálisis se conjugan en *After the Race*, más cercano a Dostoievsky o Lermontov, que retrata a Jimmy Doyle (nombre similar a Jimmy Joyce), un personaje que se deja llevar por las apariencias y pierde el norte y su dinero intentando integrarse en un mundo que no es el suyo. Muy a lo Dostoievsky o a lo Svevo, el personaje se humilla en aras de la aceptación social, sólo para estrellarse. En *Two Gallants*, dos jóvenes comentan maliciosamente cómo uno de ellos explota económicamente a una muchacha a la que han conquistado. Ambos, e incluso la muchacha, sólo se relacionan con los demás para manipularlos e instrumentalizarlos en aras de sus propios intereses materiales. Como suele ocurrir con este tipo de psicopatía, el protagonista no sabe qué hacer cuando está solo, y, además, esto ocurre fatalmente, dado que el manipulador termina por quedarse solo al no haber desarrollado otras formas más adecuadas de relación con los demás. Estos dos manipuladores son tan miserables y están tan condicionados y autoengañados como los habitantes más ingenuos de Dublín. Esta introspección en el lado humano del villano es muy propia de la novela rusa. Joyce emula el tema, la forma y el enfoque, aunque lo sitúa en Dublín. La *epifanía* en este caso no procede de una experiencia vivida u oída, sino que está inspirada en algunas escenas de *Guerra y paz*: Joyce encontró esas escenas sórdidas y miserables y las insertó en la vida dublinesa.

---

<sup>171</sup> En *A Portrait*, Mrs Conway lleva el nombre de Mrs Riordan, pero mantiene su mote real de Dante. Como Evelyne, su prometido (un interventor de banco) se fue a Buenos Aires, con buena parte del dinero de ella y poco a poco dejaron de escribirse. Stanislaus atribuye su mojigatería y su puritanismo ultracatólico a este desplante. Dante es producto de una mala pronunciación infantil de "auntie" (Joyce, Stanislaus: 7), o de "tante" en francés, que inició James. Su verdadero nombre era Mrs. Conway y enseñó a los niños a leer, escribir, geografía y aritmética hasta los seis años pero también les inculcó el miedo al infierno. Quizás por ello Joyce le mantuvo el nombre de Dante, como *pun*. Una de las secuelas de su educación ñoña fue su fobia a los truenos.

*The Boarding House* trata de cómo la patrona de una pensión coacciona a un inquilino para que se case con su hija. El chantaje está cimentado en el prejuicio social, ya que en tales casos el hombre era siempre considerado el seductor. No se produce un drama tenso por una opción moral u otra, ya que ni el inquilino ni la muchacha ni la patrona tienen, en realidad, opción alguna. El peso de las convenciones sociales sólo ofrece una opción, una visión de la situación. En este relato aparecen *analepsis* (pero no *flashbacks*, porque los recuerdos están introducidos discursivamente) para explicar el romance. La muchacha no queda embarazada, pero *ha perdido el honor*. El supuesto seductor no, pero debe devolverle la respetabilidad, y se menciona que tiene dinero. Los tres personajes siguen una conducta acorde con sus necesidades básicas: el hombre, sexuales, quizás afectivas; la muchacha, económicas y quizás afectivas; la patrona, económicas y de decoro. El resultado final condicionado por estas conductas es un matrimonio forzado, que puede destruir el elemento de afectividad genuina que podría existir. Pero ése es el único elemento que no cuenta para la sociedad. Al final, los individuos son sólo peones de coacciones sexuales y económicas. Lo que debería ser una elección personal de ámbito afectivo o moral (o de ambos), es bloqueado por la coacción social, amparada en una moral común que pisotea y somete al libre albedrío. Nora Barnacle trabajaba de limpiadora en el Hotel Finn's, con lo cual la historia podría estar basada en presiones para casarse en ese entorno, cosa que evitaron con su fuga al continente; pero en la historia triunfa el chantaje. *The Boarding House* incluye una crítica dura a la convención, a la coacción, a la inercia y a la parálisis de Dublín donde la vida es condicionada por un determinismo sexual y social.

*A Little Cloud*<sup>172</sup> relata la insatisfacción de Little Chandler. Tras reencontrarse con un viejo amigo que ha tenido éxito como periodista en Londres, y que el lector— pero no él — percibe como un fanfarrón mediocre, Chandler se siente un fracasado. Al regresar a casa, ve sus sueños de escritor frustrados y su vida doméstica se le antoja como muy infeliz. El relato recurre al *estilo indirecto libre*: combina observaciones externas del narrador con pensamientos intensamente subjetivos y severos del protagonista. Al ver llorar a su hijo, le abraza; se debate, trágicamente, entre el amor a su familia y el obstáculo invencible que supone para el cumplimiento de sus sueños. De nuevo aparece el determinismo y la inercia fatalistas. Era el relato favorito de Joyce, del que dijo: "A page of 'A Little Cloud' gives me more pleasure than all my verses" (*Selected Letters*: 121). El relato saca partido del *estilo indirecto libre*, en tanto que su carácter de estilo escindido le permite mostrar en paralelo la frustración de Chandler, y, de forma externalizada, la vida banal que lleva, relatada en modo objetivo. Estamos recibiendo el mismo mensaje por dos vías diferentes, y ambas se combinan intensificándose, enfatizando la impresión de frustración y provocando una empatía con su drama personal. En realidad, el dolor se lo ha producido el periodista presuntuoso, no su familia. Dentro del organigrama de

---

<sup>172</sup> En *Finnegans Wake*, Nuvoletta (Little Cloud) o Issy, es su hija Lucía. Esto parece apuntar a que el relato está inspirado en ella, que padecía esquizofrenia, y por tanto la convivencia doméstica era difícilísima.

*Dubliners*, *A Little Cloud* representa una acerada crítica a la inercia provinciana, y en concreto, irlandesa, de las apariencias, que frustra al artista y encumbra al mediocre vividor.

En *Counterparts*, el significado del título explica y adelanta el relato. La humillación y brutalidad que experimenta el héroe en el mundo laboral y social generan violencia y autoagresión. Farrington es un alcoholístico que se gasta lo que no tiene, empeña su reloj, intenta emborracharse sin éxito y termina agrediendo a su hijo sin motivo. Es un retrato tremendo. La vida de Farrington no tiene ni un instante de luz: su trabajo no le satisface, es incompetente y sus superiores y compañeros le desprecian. No disfruta de su sueldo ni se lo da a su familia, vive en números rojos, gastándolo todo en vicios autodestructivos que ya ni siquiera le dan consuelo, ya que ha caído en el círculo vicioso de la drogodependencia alcohólica. Dentro del esquema de *Dubliners*, *Counterparts* representa el trabajo frustrante, que conduce al alcoholismo, tan frecuente en Irlanda, como un infierno sin salida que forma parte de la inercia y el determinismo fatalistas. Indudablemente, la adicción al alcohol de Joyce y su padre son la fuente del relato.

*Clay* tiene como protagonista a María, quien lleva una vida miserable como ayudante de cocina en una lavandería de Dublín, regentada por una asociación protestante para prostitutas reformadas. El día de la festividad de *Hallow Eve* consigue la tarde libre y va a celebrarlo con la familia donde sirvió. Para ella, aquello es lo más parecido a su familia. Se desvive en llevar los mejores pasteles que puede permitirse, pero, al ser molestada por un borracho en el tren, los olvida allí. María intenta arreglar el distanciamiento entre Joe y su hermano, cuya causa queda indeterminada (sólo sabemos que Joe no quiere volver a ver a su hermano). Durante la celebración se juega a las adivinanzas y una niña del vecindario la engaña para que elija barro *-clay-*, que representa que va a morir pronto. Mrs Donnelly regaña a la niña y todo parece olvidado. Para olvidar el tema de su muerte augurada, bebe vino y canta “I Dreamt that I Dwelt in Marble Halls”, de la ópera *The Bohemian Girl*. María tiene un *lapsus linguae*, y repite el primer verso (“I dreamt that suitors sought my hand”), *lapsus* que tiene su explicación freudiana, porque se refiere a los pretendientes que no ha tenido. Su ingenuidad naïve, sus despistes, su falta de apoyo familiar, su penuria económica, la muestran como una criatura huérfana, vulnerable incluso frente a la crueldad de una niña, y a merced de la ira de cualquier borracho. La falta de oportunidades, decretada por el destino desde que nació, la condena a vivir con miedo. Dentro del sistema de *Dubliners*, el relato representa el miedo y la vulnerabilidad, la inocencia sometida a un determinismo fatal, y una vida que nace y muere sin ningún horizonte.

*A Painful Case* relata cómo Mrs. Sinico, una mujer madura, se enamora de Mr Dufy, quien la rechaza. Cuatro años más tarde, él lee un artículo titulado *A Painful Case* en el que se relata cómo ella se ha arrojado a las vías del tren. Esa noche se emborracha, ya no tan seguro de su austeridad, su rigidez moral que le llevaron a rechazarla. El relato se resiste a un cierre o conclusión simple. Las líneas finales son ambiguas: no sabemos si Mr Duffy confirma su nihilismo estoicista o si cambiará su conducta. Joyce, ya pensando en modo modernista, es cada vez más evasivo y más posibilista y plurisignificativo. Dentro del sistema de *Dubliners*, *A*



*Painful Case* representa la moralidad como estéril destructora de la felicidad. La *epifanía* procede de un episodio similar vivido por su hermano Stanislaus.

*Ivy Day in the Committee Room* retrata a un grupo de políticos locales en plena campaña, tras pedir votos para Tierney. Departen, apáticos y desengañados, sobre las elecciones, con cinismo y escepticismo; el idealismo se ha convertido en su rutinario y corrupto medio de enriquecimiento; pero, de pronto, aflora un sentimiento común al mencionarse a Parnell, y, cuando Joe Hynes recita su poema "The Death of Parnell"<sup>173</sup>, se emocionan, en una epifanía en que el idealismo enterrado resucita y resplandece por unos instantes. Nos encontramos como en otros relatos en una ambivalencia de sentido entre fatalismo y posibilismo liberador. Dentro del esquema de *Dubliners*, *Ivy Day* representa la inercia amarga de la vida política y pública.

*A Mother* retrata a una mujer egocéntrica, histérica y engreída, que utiliza a su hija para obtener una aprobación social que parece necesitar patológicamente. La calidad musical no le importa, sino lo que se dirá del concierto, el número de asistentes, lo que le han pagado. Intenta imponer a la sociedad ese modelo de matriarca que hostiga y acosa, el que ha funcionado en su familia pero pronto ve que no va a poder controlar la función ni el número de asistentes, ni el pago, y obliga a su hija a abandonar en mitad del concierto. Ni siquiera en esto tiene éxito ya que otro pianista sustituirá a su hija. La ironía está en que la fuerza de carácter y el empuje de Mrs Kearney nacen de una profunda inseguridad y una intensa dependencia de la validación superficial de una sociedad donde el individuo no cuenta. Actúa creyendo que su *status* le ganará el respeto, que puede emplear el chantaje, la manipulación y el dominio de los otros a fin de escalar socialmente. Al intentar manipular y esclavizar a los demás, no sólo no logra esa validación social, sino que delata públicamente su absurda esclavitud hacia lo que los demás piensan de ella. La *epifanía* procede de un hecho real que le sucedió al propio Joyce en un concierto, en la época en que cantaba como tenor (de hecho, la hija pianista reaparecerá de nuevo en *Ulysses*). En el sistema de *Dubliners*, *A Mother* representa a aquellas personas que están atrapadas por su soberbia y por la superficialidad social, que no dejan de estar atrapadas en una ilusión de realidad ficticia hasta que tropiezan con la dura realidad, pero que son también fuerzas de la parálisis provinciana.

*Grace* trata sobre la caída de un alcoholico por unas escaleras, la ayuda de un buen samaritano, su ingreso en un hospital, y un grupo de amigos que lo visitan e intentan ayudarlo a dejar el alcoholismo a través de la religión. Finalmente accede a asistir a una misa cuya homilía exhorta a poner las cuentas en orden. El relato se divide en Infierno (la caída por las escaleras), Purgatorio (la hospitalización) y Paraíso (la salvación por la contrición y la Gracia Divina). Aparece Martin Cunningham, tan buen samaritano como será en *Ulysses*; y el tema de la caída y resurrección del bebedor Finnegan están ya aquí. A Joyce, y a su padre, bebedores inveterados, les sucedió varias veces esta situación. En el sistema de *Dubliners*, *Grace* representa un ataque a las adicciones y a la inercia del refugiarse en la religión. En ambos casos el horizonte final es

---

<sup>173</sup> Muy similar en su encomio de Parnell al "Et tu, Healey" de Joyce.

desesperanzador, y ambas dependencias son opio que contribuye a la parálisis, aquí vista como un callejón sin salida.

El libro culmina con el relato que se suele considerar más perfecto, *The Dead*, que constituye una novela corta, más que un relato, por su extensión y densidad. *The Dead* recapitula todos los temas de la parálisis y la inercia, pero refrena su habitual piedad distante y objetiva la situación, de tal manera que la interpretación es aún más abierta que en el resto de historias. En *The Dead*, el único relato minuciosamente autobiográfico, Gabriel y Gretta son simplemente sosias de Joyce y Nora. La obra joyceana permite una lectura en clave autobiográfica, que reconstruiría su vida según el siguiente esquema:

OBRA	PERSONAJE	MOMENTO AUTOBIOGRÁFICO (FACETA DE JOYCE RETRATADA)
<i>A PORTRAIT</i>	STEPHEN	JOYCE NIÑO Y ADOLESCENTE
<i>ULYSSES</i>	STEPHEN	JOYCE A SU PRIMER REGRESO DE PARÍS
<i>THE DEAD (EN DUBLINERS)</i>	GABRIEL CONROY Y GRETTA	JOYCE Y NORA YA EN RELACIONES
<i>EXILES</i>	RICHARD ROWAN Y BERTHA	JOYCE Y NORA YA EN RELACIÓN Y CON HIJOS
<i>ULYSSES</i>	BLOOM	JOYCE MADURO
<i>FINNEGANS WAKE</i>	HCE, ALP, ISSY, SHEM, SHAUN	SÍNTESIS DE LA FAMILIA DE JOHN Y MAY JOYCE Y LA DE JOYCE Y NORA

En el siguiente fragmento, que aparece en el *Pola Notebook*, realiza un boceto<sup>174</sup> que va a servir, de hecho, tanto para la historia de *The Dead* como para su poema íntimo “She Weeps Over Rahoon” (que marco **en verde**) y su drama *Exiles*. El boceto incluye conjuntamente el título del poema, ideas acerca de la construcción de los personajes de *Exiles*, Richard y Bertha<sup>175</sup> (**en malva**) e ideas para *The Dead*. Es decir, Joyce va a generar tres expresiones, en tres géneros, a partir de un mismo asunto biográfico. Aquí hay un término medio entre *flashback* anotado o contrapunto exterioridad/interioridad o actualidad/memoria, entre el presente ante la tumba en Rahoon y el recuerdo de la tumba de Shelley en Roma. (Marco el cambio *en cursiva*). Esta *pseudoepifanía* procede del momento en que Nora le relató su historia de amor con dos hombres jóvenes, que murieron, y su sentimiento de autoinculpación por esas muertes, y expresa que la muerte puede vencerse metafísicamente; la muerte de Bodkin es compensada por Kearns, que también muere, y luego por Joyce. Nora parecía buscar esta metempsicosis, porque todos se parecían físicamente. Joyce sufre por sentir que, en él, Nora ama en realidad a otro, y ve en él sólo como una suerte de metempsicosis virtual, de fantasma de Bodkin (**en subrayado**):

Shelley's grave in Rome. He is rising from it: blond she weeps for him. He has fought in vain for an ideal and died killed by the world. Yet he rises. *Graveyard at Rahoon by moonlight where Bodkin's grave is. (...) Bodkin died. Kearns died.*

<sup>174</sup> Estas anotaciones son bocetos similares en espíritu y forma a las *epifanías*, aunque claramente éstas ya está semi-redactadas, en abstracción, como esbozos para un desarrollo posterior. Su concepto de anotaciones instantáneas ha cambiado; llevan intercalados comentarios muy densos, y por tanto no son meros apuntes del natural, sino que llevan una elaboración en boceto.

<sup>175</sup> Vid. Preciado, 2002, *passim*, sobre este tema.

*In the convent they called her the man-killer (...). I live in soul and body. (...). Rome is the strange world and strange life to which Richard brings her. Ragoon her people. She weeps over Ragoon too, over him whom her love has killed, the dark boy whom, as the earth, she embraces in death and disintegration. (...) She is Magdalen who weeps remembering the loves she could not return.*

(Ellmann: 324)

Joyce entiende esta *metempsychosis* (en realidad una transferencia psicológica que actúa como mecanismo compensatorio en el duelo por la muerte de Bodkin, que Nora no había superado) como resurrección simbólica, sí, pero indisoluble de una resurrección objetiva. Para Joyce, que aquí piensa en modo romántico-idealista, hablar de símbolo y objetividad no es hablar de cosas distintas. Además, Joyce se compara con un Shelley que, inmortal en tanto que poeta, resucita como Cristo. Por ello establece una analogía con la resurrección de Shelley, en la cual Bodkin es el Shelley muerto y el propio Joyce (léase, Gabriel Conroy, o Richard Rowan), es el Shelley resucitado: “Moon: Shelley's grave in Rome. He is rising from it: (...). He has fought in vain for an ideal and died killed by the world. Yet he rises. (...) She is Magdalen who weeps remembering the loves she could not return”(Ibidem). Esta idea de resurrección se repetirá en la obsesión de Bloom por la muerte de Rudy y el tema de la *metempsychosis* en Ulysses. Cuando Bloom protege a Stephen, actuando como padre sustitutivo, hace revivir la *anagnórisis* homérica (Odiseo, al que se cree muerto, es reconocido por Telémaco). Y la idea circular de la caída y despertar de Finnegan y HCE, será también similar. Podríamos entender que esto es una concepción simbólica, pero en ningún momento de su obra Joyce establece diferencia entre un nivel simbólico y un nivel real, sino que insiste en que todo es mental-espiritual, con lo que da la sensación de que cree verdaderamente en la resurrección y la circularidad de todo. Así, el relato habla en realidad de “*Los Muertos*”, de todos ellos, que, como en la obra de Ibsen *Cuando los muertos despertamos*, despiertan.

Desde el punto de vista temático, *The Dead* cambia todo el sentido de *Dubliners*, porque es la única historia que escapa al fatalismo. Centrada en un día de Navidad impreciso, la voz narrativa muestra las perspectivas de cada personaje, a cierta distancia, sin comentario. Posee ya una técnica similar a *A Portrait*. Dentro del sistema de *Dubliners*, *The Dead* supone la revelación final de que es posible rebelarse ante la inercia y, por lo tanto, cambia el sentido ambiguo de la colección. Expresa un rechazo final al determinismo de todos los relatos anteriores, con el que el autor estaba cada vez más disconforme, decidiéndose por la posibilidad de liberarse y escapar de la parálisis; el tema de la lluvia, símbolo de las lágrimas de Gretta (Nora) es un símbolo de un lirismo extraordinario, entre la melancolía y la idea de catarsis y resurrección, similar a la lluvia de *The Waste Land*, pero con una vividez incomparable.

### III.4. Técnica y artificio en *Dubliners*

Aunque técnicamente se trata de narraciones aún enmarcables en el Realismo o en el decadentismo finisecular, y la crítica ha visto la obra como muy inferior a sus obras maestras, los *Dubliners* son el laboratorio de escritura en que se forja el estilo posterior de Joyce, y la demostración necesaria de que podía escribir de forma legible a un alto nivel, y de que sólo escribía de forma rupturista por elección estética –no por incapacidad de escribir convencionalmente–. Pero además, como vamos a ver al detenernos en ciertos pasajes, en *Dubliners* están ya los brotes iniciales de la multiperspectiva, la apertura interpretativa, la indeterminación, el fragmentarismo y el *pun*, el quiasmo en meandro que caracterizará *Finnegans Wake* y avances del estilo indirecto libre hacia el *Uncle Charles principle*, que anticipa ya la voz narratorial mimética de sus obras magnas de madurez.

#### III.4.a) La estética mimética en la estructuración: edades y puntos de vista

Como ya mencionamos en páginas anteriores, Joyce estructuró los relatos como si se tratara de capítulos de una *novela marco*<sup>176</sup> pero sin marco, idea que ya había ejecutado, de otra manera, Sherwood Anderson en *Winesburg, Ohio*. En 1906 le confesó a Richards, su editor, que había querido presentar Dublín en cuatro aspectos: la niñez, la adolescencia, la madurez y la vida pública. Según Walzl, “Joyce had a strong awareness of the Roman divisions of the life span. His statements and practices indicate that he adopted the view that childhood (*pueritia*) extended to the age of seventeen; adolescence (*adulescentia*) from seventeen through the thirtieth year; young manhood (*juventus*) from thirty-five to forty-five, and old age (*senectus*) from forty-five on” (Fagnoli & Gillespie, 2006: 47). Esta ordenación de lo fragmentario, como la reestructuración de Pound sobre *The Waste Land*, es modernista, pero también medieval (como los círculos de Dante o las jornadas-personaje de *Il decameron* o *The Canterbury Tales*). Las historias iniciales se centran en niños y, a medida que los protagonistas se vuelven más complejos, los relatos los imitan en complejidad. Pero, como en *Ulysses*, esta estructuración se delinea pero *no se exhibe superficialmente*. Los relatos sobre la niñez comprenden: *The Sisters*, *An Encounter* y *Araby*; sobre la adolescencia son: *Eveline*, *After the Race*, *Two Gallants* y *The Boarding House*; sobre la madurez: *A Little Cloud*, *Counterparts*, *Clay* y *A Painful Case* y sobre la vida pública: *Ivy Day in the Committee Room*, *A Mother* y *Grace*. Y, así como en cada relato todo aparece sintetizado al final, como un quiasmo extendido que une inicio y fin, *The Dead* sintetiza el conjunto volviendo al tema de la muerte del primer relato, *The Sisters*.

El estilo de *Dubliners* madura imitando “the fluctuating forms of identity through which we pass as we slowly mature” (*Ib.*: 47). *Dubliners* ensaya así el estilo mimético de *A Portrait* (donde el estilo madura según crece Stephen) y de *Oxen of the Sun*, que muestra la evolución de

---

<sup>176</sup> En la novela marco, es un término que se refiere a *Las mil y una noches*, *Il Decameron* o *The Canterbury Tales*. Un marco general es el que engloba y unifica los relatos: un relato principal o marco justifica que alguien relate muchos cuentos (Sheherezade, para no morir, en *Las mil y una noches*) o que varios personajes cuenten cada uno su relato (para amenizar la convivencia, en *Il Decameron*, *The Canterbury Tales*), que retrata su personalidad.

la lengua inglesa imitando la gestación del niño que va a nacer. También en el uso del punto de vista ensaya la estructura mimética de *Ulysses*: los tres primeros relatos en *Dubliners* se enuncian en primera persona y el resto en tercera: es una idea tomada de la balada *Turpin Hero*. De modo idéntico, los tres primeros capítulos de *Ulysses* se centran en la consciencia de Stephen, más joven, y el resto en la consciencia de un Bloom maduro. El último relato, *The Dead*, es una síntesis de todos, en que cobra relieve Gretta, correspondiendo con la escena final de *Ulysses*, en que cobra relieve Molly. Ambas en realidad son Nora, la mujer como vida, en contraste con la muerte.

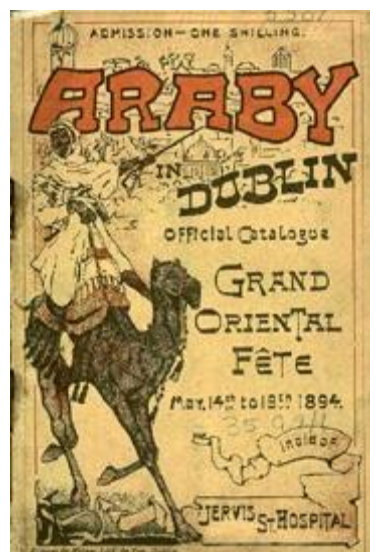
#### **III.4.b)** Estructuración de la epifanía como relato: la indeterminación disruptiva.

En *A Portrait*, la *epifanía* es una parte clave de la experiencia, mientras en las *Epiphanies* originarias eran lo *único*. Entre las *Epiphanies* y *A Portrait* ha ocurrido una maduración hacia una expresión desarrollada del concepto de *epifanía*: *Dubliners*. Cada relato de *Dubliners* constituye una *epifanía desarrollada* que se resuelve finalmente en una secuencia final de experiencia epifánica. Joyce empieza a comprender que ese *clímax* requiere su preparación estructural para crear en el receptor el ambiente y el tono que produjeran el efecto epifánico en el propio autor; así, el descubrimiento del horrible final del amigo en *The Sisters*, está concienzudamente preparado y estructurado. A fin de crear una empatía y un *pathos* en el receptor, el niño recuerda al amigo, rememora la espera, noche tras noche, de su muerte; se nos hace compartir el clima de los días oscuros de esa espera. Finalmente, en la mesa, su tío expresa comentarios siniestros e imprecisos, calumniando la memoria del muerto. El texto no necesita que el narrador, ni siquiera el niño, como narrador-testigo en primera persona, aporte explicaciones, porque, una vez que ha interiorizado el hilo de pensamientos del personaje y, por vía de la sugestión simbolista, se ha contagiado de su estado psicológico, el lector experimentará las mismas reacciones que él. Esta minimización del papel del narrador, dramática, era lo que Joyce había pretendido sin mucho éxito cuando lo eliminó totalmente con las primeras, escuetas, epifanías. No necesitamos que nos expliquen lo que siente el protagonista (que al dolor por la muerte se suma la mancillación de sus nobles sentimientos de amistad hacia el anciano, ni que el niño se ve forzado a reprimirse), porque lo entendemos, lo sentimos y lo vemos. Como culminación final, todo esto queda en nada cuando, inesperadamente, una verdad aún más siniestra queda revelada por la tía; es la *epifanía*, la revelación de algo oculto y lleno de significado universal; pero, al mismo tiempo, hay una indeterminación sobre qué pasó realmente, qué ocurrió en la mente del sacerdote para acabar así. La realidad cruel se impone sobre el sueño de amistad. A la decepción del ideal se suma la de una ominosa revelación, inquietante, cuasi gótica, despiadada y misteriosa, típica de muchas de las *epifanías* originales.

### III.4.c) La realidad como decepción. Revelación e indeterminación

En todos y cada uno de los relatos, la realidad se desvela como *decepción* tras el descubrimiento de algo inesperadamente ominoso, oculto bajo la superficie y contra lo que no se puede luchar. *An Encounter* se inicia con la expectativa jovial de aventura de un muchacho que decide hacer novillos con su amigo. Su propósito aventurero se interrumpe finalmente por el encuentro fortuito con lo que parece un exhibicionista y la indeterminación sobre qué le pasa a aquel hombre extraño. El mensaje sobre qué ha entendido el niño queda también en el aire, pero la decepción real es clara. *Eveline* representa la decepción ante la propia fragilidad y concluye con la revelación inesperada de su incapacidad de dar el paso hacia una vida libre. Quedándose paralizada ante el barco que podría darle la libertad, deja partir su única oportunidad.

En *Araby*, un estudiante se enamora de su vecina, su primer amor, a quien espía por la ventana, y su existencia cerrada se ilumina de repente cuando le pide ir con ella a un bazar oriental. Imbuido en el mundo de lecturas en que vive recluido, el muchacho da al banal bazar *Araby* connotaciones románticas de orientalismo, escapismo y sensualidad; como ocurría con las palabras griegas en *The Sisters*, saborea el sonido exótico de la combinación de sus letras, repitiéndolas lentamente. Pero la realidad es otra: primero, ella no puede ir porque tiene que realizar ejercicios espirituales – y de ahí, que él se ofrezca a ir solo y traerle un regalo —y después, su tío, bebedor e irresponsable, incumple su promesa y olvida darle dinero. Y cuando, por fin, consigue el dinero, y llega al



Póster real del bazar *Araby* de 1894, núcleo epifánico del relato

bazar, está cerrando; los regalos le resultan decepcionantes y los dependientes le ignoran. En este momento nos encontramos ante un Don Quijote en tono moderno, ante una historia simbolista relatada y desmontada por el frío escalpelo naturalista. No se trata de una anécdota aislada, sino que actúa como la revelación epifánica de su autoengaño ingenuo que hace desmoronarse en un instante todos sus sueños y su visión de la realidad. Demolición de todas las ilusiones en una, por analogía, la realidad mediocre aplasta todo su romanticismo. El lector ve en la escena un *coming of age*: "Gazing up into the darkness I saw myself as a creature driven and derided by vanity; and my eyes burned with anguish and anger" (*Dubliners*: 33).

La meditada estructura para provocar la decepción martillea una y otra vez, implacablemente, en todos los relatos: la fatuidad sórdida de Corley al mostrar las dos monedas que ha obtenido de la chica de la que se aprovecha, al final de *Two Gallants*; la rendición a un matrimonio no deseado por el chantaje psicológico social en *The Boarding House*; la degradación del padre en *Counterparts*; el fracaso artístico y vital del protagonista en *A Little Cloud*; el descubrimiento de la propia crueldad en *A Painful Case*; el hallazgo de la propia marginación de la sirvienta en *Clay*; la muerte del idealismo en los parnellianos, en *Ivy Day in*

*the Committee Room* y el dramático descubrimiento sobre el verdadero amor de Greta, en *The Dead*. Todos estas decepciones transmiten una misma visión desencantada de la realidad.

#### III.4.d) Estructuración de cada relato: el *sfumato* entre definición e indefinición

En *Dubliners*, las expectativas no se espolean artificiosamente como en la novela convencional, pero sí se genera cierto suspense, si se quiere, en las preguntas que hace surgir en la mente del lector, a lo largo del relato, al estilo decimonónico, y en las preguntas finales que nos hacemos, más en la línea ibsenita. No se deconstruye el mundo completamente—como en *Finnegans Wake*—pero ya se pone de relieve *una cierta indefinición* para que la revelación final de cada historia mantenga una *apertura interpretativa*. Hay otros autores, como Henry James<sup>177</sup>, trabajando en esta indefinición, como consecuencia lógica del cansancio de la estructura cerrada del relato, ya agotada. Como en Eliot o Faulkner, a la elusividad narratorial y la información fragmentaria se suma el *multiperspectivismo del estilo indirecto libre*, expresando una filosofía fundamentalmente relativista al producir un desconcierto interpretativo.

Según Head (cit. en Hunter: 57), Joyce quiebra la idea de que la *epifanía* funciona como equivalente estructural del desenlace de un argumento ya que, en lugar de revelar una verdad, representa una *contradictoria disruptiva*. Pero es que Joyce siempre entendió la revelación o *epifanía*, desde su misma definición, como imprecisa. Son esos puntos suspensivos interpretativos los que hacen que *Dubliners* represente el desarrollo de la concepción inicial de aquellas *Epiphanies* que ostentaban puntos suspensivos gráficos. En las *Epiphanies*, la manifestación espiritual repentina surge de un diálogo fragmentario entreoído. Son espacios en que las voces constituyen fragmentos no explicados, y sin embargo allí flota algo que pide una explicación, una tensión ambiental no concretada. Siempre hay *una indeterminación*: nunca sabemos si debemos atribuir palabras o frases al narrador o a los personajes. Cuando, en *Clay*, María toca el barro, podemos interpretar que ella no sabe que significa que va a morir, como los que la rodean, o si elige hacer que no lo sabe para evitar la humillación. Esto ocurre porque no sabemos si el narrador está reflejando los pensamientos interiores de María o está hablando él mismo.



René Magritte: “La condición humana”, 1933). El *trompe l’oeil* provoca un “*tromper l’esprit*”, reflexión sobre la identidad del ente y su relativismo, la realidad y la ficción.

<sup>177</sup> Stanislaus señaló, de hecho, que el título de *A Portrait of the Artist* (1904), aquella primera versión, previa incluso a *Stephen Hero*, y, de consecuencia, el título de la segunda y definitiva, ya como *A Portrait of the Artist as a Young Man*, se inspiró en *The Portrait of a Lady* de Henry James (1880-81). En 1888, Moore publicó *Confessions of a Young Man*, ya en francés desde 1886. Mencionamos esto porque Moore era el novelista irlandés favorito de Joyce.

Igualmente elusivo es Duffy, el protagonista de *A Painful Case*. Hay un momento en que el narrador nos informa de que tenía la costumbre de oírse hablar en voz alta y crear frases sobre sí mismo en tercera persona y en pasado, como si fuera una autobiografía:

... [he] had an odd autobiographical habit which led him to compose in his mind from time to time a short sentence about himself containing a subject in the third person and a predicate in the past tense. (Dubliners: 112)

Nos hace pensar en un juego de espejos que habría encantado a Cortázar, porque, una vez que entramos en este juego, y dado que se usa un estilo indirecto libre, ¿quién habla a partir de ahora, el narrador o Duffy relatando en su mente?:

He turned back the way he had come, the rhythm of the engine pounding in his ears. He began to doubt the reality of what memory told him. He halted under a tree and allowed the rhythm to die away. He could not feel her near him in the darkness nor her voice touched his ear. He waited for some minutes, listening. He could hear nothing: the night was perfectly silent. He listened again: perfectly silent. He felt that he was alone. (Ib.: 122)

Joyce ha dado otra vuelta de tuerca a la indeterminación que genera el *estilo indirecto libre*, lo ha puesto de relieve y lo ha situado irónicamente ante nuestros ojos. Y, sin embargo, como casi siempre, Joyce lo hace de una forma tan poco efectista, tan tácita que puede pasarnos perfectamente desapercibido si no leemos con toda nuestra atención. En las artes visuales, ya desde antiguo, podemos rastrear el mismo juego de interpretación que, jugando con la percepción, permite visualizar dos representaciones al mismo tiempo.

En el siglo XX, autores como Magritte, ponen en duda la separación entre la realidad y la obra artística, empleando efectos ópticos. Es frecuente también confundir los límites entre los objetos, sin que sepamos dónde termina uno, dónde comienza el otro, como ocurre marcadamente en Morandi, aunque la lista de artistas plásticos que emplean este efecto sería interminable. En *Mae West*, de Dalí, no sabemos si estamos viendo un salón que simula un retrato o un retrato que simula un salón. Como los artistas plásticos modernos, Joyce entiende el significado y la identidad como fenómenos en último término discursivos, es decir, contruidos en el lenguaje –ya sea plástico o verbal–; en



Salvador Dalí: "Retrato de Mae West que puede utilizarse como apartamento surrealista", 1934

otros términos, tanto Joyce como ellos revelan la falacia de la división entre forma y contenido en el arte, donde todo está en la forma, o, si se quiere, todo es contenido; y sugieren, a partir de ahí, la posibilidad de que esa misma falacia se produzca no sólo en el arte, sino en la propia realidad. La insistencia de tantos artistas en esta misma idea de indefinición, que les lleva a soluciones similares de *trompe l'oeil* se debe a que todos comparten la raíz común del relativismo contemporáneo.



### III.4.e). La estructura del *gothick* en *Dubliners*: la incertidumbre y el *susto*

Puede parecer sorprendente que hablemos de *gothick* en Joyce, pero si analizamos desde esa perspectiva la primera *epiphany* entenderemos a qué nos referimos (la negrita es mía):

The Young Lady –(drawling **discreetly**)... O, Yes... I was... at the... cha... pel...  
The Young Gentleman–(**inaudibly**)... I ... (**again inaudibly**)... I ...  
The Young Lady –(**softly**)... O ... but you're ... ve ... ry ... wick ... ed...  
(*Stephen Hero*: 188)

Nuestra imaginación se ve forzada a descifrar la penumbra elusiva de lo que no se ve y lo que no se oye bien. Sobreentendemos una proposición –como en el erotismo larvado del *gothick*– pero literalmente no hay nada, todo se opera en un ambiente secreto. Es un procedimiento pragmático el que nos permite inferir por contexto, para hacernos mimetizar el estupor del oyente, ya que realizamos la misma operación mental de descubrimiento. Ahora bien, el *gothick* y el relato erótico se basan en este mismo principio, a saber, que el intento de reconstrucción mental de lo que no se ve crea sugerencias más sublimes que la declaración misma o la exposición de lo que se ve. En el buen relato de terror, el miedo surge de que el peligro, el monstruo no se ve (mientras el mal relato de terror y la pornografía, creen que se potencia el efecto acumulando monstruos o imágenes explícitas, en lugar de excitar la *imaginación*). La conexión va más lejos, ya que con frecuencia se ha analizado la conexión psicológica entre el horror del *gothick* y un erotismo inconsciente larvado (con elementos de oscuridad, fuego, torturas, raptos, fugas y rescates de damiselas “en peligro”, dragones, serpientes, o armas fálicas, y apuestos héroes que liberan a la damisela de un dragón, un gigante o un villano feo).

Si observamos detenidamente la estructura del primer relato, *The Sisters*, vemos que todo se resuelve con un descubrimiento en la última página y, de hecho, la revelación se intensifica y condensa en las tres últimas líneas. Todo el resto del relato se justifica como preparación para ese descubrimiento final de algo siniestro que ocurrió y que sorprende al lector a la vez que al protagonista, haciendo que empaticemos, pero para ello nos ha dotado de sus mismas expectativas psicológicas y nos ha contagiado su estado de ánimo. Consigue, a la vez, que experimentemos, en el desenlace, el mismo horror, sorpresa e inquietud incierta ante lo que no se dice pero que se sugiere. En *The Sisters* y *An Encounter*, encontramos el efecto que ejerce *lo sublime*. Se basa en la creación de un misterio no completamente desvelado, sólo sugerido. Lo que le ocurrió al padre Flynn pudieron ser muchas cosas y el lector se pregunta qué le ocurrió exactamente. La indefinición gótica da paso a la inconclusividad abierta ibsenita en *Exiles* y en *A Portrait* y deviene *opera aperta* en *Ulysses* y *Finnegans Wake*. En *Araby*, no obstante, podemos encontrar referencias góticas directas: vuelve a aparecer la habitación de un sacerdote que murió, una suerte de *perilous chapel* en la que reposan, polvorientos, *El abate* de Walter Scott, *La devota comunicante* y *Las memorias* de Vidocq. La habitación vieja con misteriosos libros antiguos es otro rasgo gótico:

The former tenant of our house, a priest, had died in the back drawing-room. Air, musty from having been long enclosed, hung in all the rooms, and the waste room behind the kitchen was littered with old useless papers. Among these I found a few paper-covered books, the pages of which were curled and damp: *The Abbot*, by Walter Scott, *The Devout Communicant*, and *The Memoirs of Vidocq*. I liked the last best because its leaves were yellow. (Dubliners: 26)

Con austera elegancia, Joyce sólo *esboza* la inmersión psicológica gótica (“I liked the last best because its leaves were yellow”), la *falacia patética* –el ambiente está coloreado de acuerdo con el estado de ánimo del protagonista– y el escenario inquietante –la habitación vacía de un sacerdote muerto–, y contagia de estas tonalidades del sentimiento al lector, pero no profundiza en ellas, ni busca agudizar el nerviosismo del personaje, como, por ejemplo, Poe.

La incertidumbre de *The Sisters*, pues, se basa en el *suspense*, aunque sin exageraciones, y *estilizado* a sus mínimos componentes. Pero el efecto se puede lograr también por contraste: en *An Encounter*, la preparación se hace, por el contrario, mediante un ambiente tranquilo e ingenuo, en medio del cual sucede “el susto”. En ambas técnicas de Simbolismo gótico es la preparación la que intensifica la revelación epifánica, y mediante ellas Joyce ensaya un perfeccionamiento de la elaboración de la epifanía.

#### III.4. f) Mímesis narratorial: del *estilo indirecto libre* al *Uncle Charles principle*

En *Dubliners*, al no disponer aún del *monólogo interior*, Joyce logra la impersonalidad aplicando a la narrativa la frialdad desinteresada, minimizando la voz narratorial y eliminando al autor. Pero, para lograr la interiorización, recurre al *estilo indirecto libre*, como Flaubert, aunque lo mejora aplicando su peculiar estética de *la forma como mimesis del contenido*. Siguiendo su principio mimético, la ingenuidad o madurez del estilo está impregnada de la edad que corresponde a cada relato, y la voz del narrador se contagia de los *idioms* del *idiolecto* de cualquier personaje, siempre y cuando se hable de él o esté en acción en ese momento. Kenner denominó a esta versión joyceana del estilo indirecto libre *Uncle Charles principle* y la definió como “The narrative idiom [which] need not be the narrator’s.” (Kenner: 18). En el segundo capítulo de *A Portrait* puede leerse: “Every morning, therefore, Uncle Charles repaired to his outhouse but not before he had creased and brushed scrupulously his back hair and brushed and put on his tall hat.” (*A Portrait*: 52) Wyndham Lewis objetó el uso de la expresión “repaired to the outhouse” como una palabra anticuada pero esto era intencionado. La confusión del crítico es lógica ya que la mayoría de la novela emplea un discurso indirecto libre normal en que sólo se supone debe haber contagio del habla de Stephen. Es decir, sólo del protagonista y “su edad lingüística”, lo cual era ya toda una innovación. Pero lo que sucede en realidad es que la expresión, insertada en el discurso del narrador, es la que el personaje, Tío Charles, habría empleado. Prima aquí por tanto el principio del personaje, o un estilo indirecto libre en multiperspectiva y no tanto el principio del Tío Charles. Pericles Lewis (Lewis, 2007:122-124) observa que lo que aquí se contagia no es la expresión que el Tío Charles habría usado, sino *la*

*expresión que Stephen piensa que el Tío Charles habría usado. Sería mimesis de una mimesis. Se está produciendo un principio de capilaridad en que el discurso previsible de cualquier personaje, a través del pensamiento del protagonista, permea a conveniencia el estilo del narrador. En *Dubliners* ya se ensaya en el inicio de *The Dead*: "Lily, the caretaker's daughter, was literally run off her feet" y, más adelante: "It was well for her she had not to attend to the ladies also" (*Dubliners*: 195). Usar "literally", por "figuratively" o "well for her" se adecúan al lenguaje que la sirvienta habría empleado, y en modo alguno al estilo medio de la voz del narrador. La voz del narrador se ha vuelto ventrilocua y polifónica. Lo vemos en la apertura del segundo párrafo:*

It was always a great affair, the Misses Morkan's annual dance. Everybody who knew them came to it, members of the family, old friends of the family, the members of Julia's choir, any of Kate's pupils that were grown up enough and even some of Mary Jane's pupils too. Never once had it fallen flat. (*Ib.*: 195)

No es la voz del narrador, pero tampoco la de la sirvienta. Reconocemos el *idiolecto* ("fallen flat") de la clase media invitada a estos eventos, que es emulada por la voz del narrador, no necesariamente en parodia, sino ante todo mimetizándose y mimetizándonos con el ambiente. Esta innovación de Joyce prefigura el perspectivismo de *Ulysses*, excepto que aún no tiene técnica interior ni monológica, sino narratorial; hay en él una *focalización múltiple virtual* dentro de la *focalización externa* única.

#### **III.4.g) El estilo: Quiasmo, iconicidad, sonoridad, *pun* y apertura semántica**

Los métodos técnicos y estilísticos de *Dubliners* no poseen esa experimentación extrema de sus obras posteriores pero el estilo medio de Joyce se ensaya y establece aquí: su austeridad impasible con ribetes líricos, su agudo detallismo sensorial, la sonoridad musical y la cadencia rítmica de la frase bien hecha, sus técnicas estilísticas características como el quiasmo, el *pun* o la relevancia icónica que otorga a los significantes sonido, escritura y significado profundo.

El uso *del quiasmo* es una innovación que Joyce introduce en *Dubliners*, y jugará con él de muchos modos en toda su obra. Es una estructura cerrada, efectiva, en sandwich, (*aba*), básicamente ternaria aunque puede complicarse. En su estructura más contracta puede ser tan simple como "night after night" que, extendida a lo largo de un párrafo o una obra, supone un regreso al inicio después de un desarrollo, que es lo principal. El quiasmo, o meandro, expresa una metafísica y una estética del eterno retorno. Así, en *The Sisters*, expande el quiasmo de la frase "night after night" al párrafo, de tal modo que la función que cumple esa expresión en el párrafo es la misma que cumple /night/ en /night after night/: es inicio y fin. Es una técnica análoga a una *mise en abyme* o una muñeca rusa, pero usada tan naturalmente que sólo se advierte el efecto de una intensidad e iconicidad de la palabra y la idea "night", y pasa desapercibido el artificio. Pero cuando la observamos detenidamente produce un efecto óptico de *trompe l'oeil* (que marco *en malva*):

There was no hope for him this time: it was the third stroke. Night after night I had passed the house (it was vacation time) and studied the lighted square of window: and night after night I had found it lighted in the same way, faintly and evenly. If he was dead, I thought, I would see the reflection of candles on the darkened blind for I knew that two candles must be set at the head of a corpse. He had often said to me: I am not long for this world, and I had thought his words idle. Now I knew they were true. Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word paralysis. (Ib.: 5)

La última frase comunica la sensación de parálisis que identifica y sintetiza la paraplejía del anciano y la vida monótona del muchacho. La idea de parálisis volverá, en eterno meandro, en todos los relatos, expandiéndose hasta abarcar todas las realidades de Dublín. Así, por ejemplo, en este relato, el niño protagonista se parece a Stephen cuando muestra el magnetismo que le producen palabras como *paralysis*, *gnomon*, *simony*<sup>178</sup>, vocablos griegos, sonoros y con evocaciones misteriosas próximas a la oscuridad del ocultismo. Las palabras arcanas adelantan quiásmáticamente (pues volverán a aparecer) el enigma constante que es todo el relato y que deja inquietantes preguntas en nuestra mente, mimetizándonos con las mismas que se hace el niño. Es en esta apertura donde Joyce ya ha alcanzado lo esencial de *Ulysses*: la representación de la vida como incógnita, que el autor omnisciente era incapaz de representar por su propia esencia de definidor del mundo. Y esto es en verdad la muerte del autor, mucho más que la completa eliminación textual del narrador.

Las palabras empiezan a ser explotadas para que signifiquen varias cosas a la vez. Hunter (Hunter: 56) destaca el párrafo inicial de *Araby* como ejemplo:

North Richmond Street, being blind, was a quiet street except at the hour when the Christian Brothers' School set the boys free. An uninhabited house of two storeys stood at the blind end, detached from its neighbours in a square ground. The other houses of the street, conscious of decent lives within them, gazed at one another with brown imperturbable faces. (Ib: 26)

Ese peculiar “being blind” nos hace sospechar un *pun* –a saber, que al ser sin salida, o al ser ciega, la calle era tranquila–. La recurrencia del campo semántico de la observación –*gazed*– y a la presentación –*decent lives*, *imperturbable*– aluden a la ceguera y al voyerismo (que es, por contra, visión), ya que el protagonista espía a la hermana de Mangan tras la persiana (*blind*). Joyce ya ensaya *finneganés*: a mayor condensación, mayor apertura interpretativa.

### III.5. Significación de *Dubliners*.

Hemos visto hasta aquí la gestación de *Dubliners*, originariamente debida a una ocasión que el autor no podía



Gnomon: La inexorabilidad del tiempo

<sup>178</sup> Estas palabras no estaban en la edición primigenia del diario. Las añadió posteriormente de modo que, siendo el primer relato, presente temas que unifican todos los relatos. Especialmente, *paralysis* pone en relación este relato, que trata de la parálisis del sacerdote, con la parálisis vital de todos los dublineses. *Simony* adelanta el tema de la simonía, que será explotado en *A Portrait* y *Ulysses* como caracterizador de Simon Dedalus, mago-usurpador.

rechazar. La elaboración de estos relatos breves le permitió perfeccionar la forma de sus epifanías y le dotó de una práctica y una experiencia técnica que eran necesarias para alcanzar cimas más altas. Ahora bien, ¿hay algo relevante en estos relatos, o, por el contrario, son insignificantes frente a su obra posterior? Joyce consideraba que la técnica empleada era muy convencional y no quiso volver a escribir de tal modo. Analizados desde una perspectiva técnica, se encuentran pocos rasgos modernistas y no suponen una innovación especial. Se aprecia, sí, una frase austera y clara, una economía de la estructura oracional y del léxico, así como una tendencia al sobreentendido y a la selección epifánica de escenas perturbadoras o inquietantes, el regusto por el vocablo, algún *quiasmo*, algún *pun*. Hallamos también temas tabú, expresiones realistas y esa cualidad connatural a Joyce de irradiar el aroma local y de época; técnicamente, se trata de narraciones aún enmarcables en el Realismo o en el decadentismo finisecular. Relatos en tercera persona, presencia de un narrador omnisciente, si bien muy comedido, y estructura con preparación, clímax y conclusión en muchas ocasiones. En cualquier caso, hay que admirar esa majestuosidad tan suya, sólo empequeñecida por la magnitud de las obras que estaban aún por venir. Por otra parte, el sabor de la prosa joyciana se fragua en *Dubliners*, ese taller de cuadros de corte realista, en un estilo sobrio que nunca le abandonará, por más que experimente, y en aquel tono melancólico-impersonal que cuaja en *A Portrait* y que reaparece en *Ulysses*. Los rasgos que lo caracterizan son el regusto por estilos curiales –en especial, el del Cardenal Newman–, elegante y sobrio, el empleo del lenguaje coloquial transcrito con fidelidad, realista y con destellos simbolistas; el uso de frases líricas en momentos estratégicos muy bien medidos, la inclusión de versos y canciones populares y cultas o referencias a las mismas; la musicalidad en el ritmo de la frase, una elección exquisita del vocabulario; y, en ocasiones, destellos de creatividad léxica de sabor vanguardista que prefiguran la explosión de neologismos que estallará en *Ulysses* y que culminará en *Finnegans Wake*, llevando la libertad de creación léxica más allá de los límites de ningún autor ni anterior ni posterior a él. Al presentar Dublín al mundo, lo hizo en un estilo directo y sin adornos, aunque atento al detalle realista, la frase hecha y el lenguaje coloquial, pero hecho *mot juste* (bien escogida para retratar unas facciones psicológicas o una situación), y los nombres de las tiendas, locales y calles reales, todo ello sugiriendo profundidades sobreentendidas. La coherencia como obra conceptual de este tipo de relatos está en un estilo que encaja el ambiente dublinés con el tema de la decepción.

Ciertamente, Joyce sabe que la presentación realista conlleva intrínsecamente algo de denuncia, pues inevitablemente muestra los efectos opresores de las fuerzas sociales, económicas, religiosas y políticas sobre la vida. Pero el énfasis está en el estilo, en ese ser fiel a la realidad y en dominar esa técnica capaz de recrear ambientes, que en el caso de Dublín son de resignación, inercia y determinismo. La presencia del sobreentendido, de misterios no dichos, medio contados (*The Sisters*, *An Encounter*) lo distingue de un costumbrismo insulso y al uso. La osadía de mostrar tabúes (*An Encounter*, *Two Gallants*) lo rescata del *decorum* en el que

incurre incluso el Realismo: los temas del exhibicionismo y la pederastia, por ejemplo, ni siquiera el Naturalismo había tenido el valor de tratarlos como lo hace Joyce.

A la vista de todo esto, descubrimos que *Dubliners* es tan autobiográfico como *A Portrait*, *Exiles* o *Ulysses*. Stanislaus, que era su confidente literario en este periodo, insiste en el origen de cada relato en personas ajenas a Joyce, debido al esfuerzo del autor por distanciarse de sus maestros realistas. Pero no es casual que muchos críticos y lectores lo hayan tomado por autobiográfico. Una cosa es la intencionalidad y otra el resultado. Por más que se distancie, Joyce posee una capacidad empática y mimética tal que se diría casi siempre que él es el protagonista; y, desde luego, en *The Dead* es francamente autobiográfico. Con la debida documentación, podría reconstruirse toda la vida de Joyce leyendo sus obras completas como una serie bastante cronológica de sus eventos biográficos bajo las formas alternantes de poesía, ensayo, relato corto, teatro, novela y novela experimental. *Finnegans Wake* cerraría el círculo, y sería el complemento al resto: la parte inconsciente y onírica que no ha podido expresar en el resto de su obra. Tiene esto en común con Proust –una larga *recherche du temps perdu*–, pero, a diferencia del francés, en cada obra experimenta con un nuevo género y nuevas técnicas, siempre avanzando y creciendo en complejidad formal y profundidad conceptual.

## CAPÍTULO IV

### LA POÉTICA PROGRESIVA EN *A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN*

---

Tú, mientras tanto, forjabas  
en las ciudades del destierro  
en aquel destierro que fue  
tu aborrecido y elegido instrumento,  
el arma de tu arte,  
erigías tus arduos laberintos,  
infinitesimales e infinitos,  
admirablemente mezquinos,  
más populosos que la historia.  
Jorge Luis Borges, "Invocación a Joyce"

#### IV.1. Génesis de *A Portrait* y de su estructura

Coincidiendo con la publicación de *Dubliners* por Grant Richards, *A Portrait* apareció por entregas en *The Egoist* desde febrero de 1914 hasta septiembre de 1915. Joyce estaba en Zürich y se sentía insuficientemente reconocido. Le dijo bromeando al tío de Nora, Michael Healy: "Si pudiese descubrir quién es el patrón de los hombres de letras le recordaría que existo" (Pindar, 2007: 89). Con *A Portrait* había llegado mucho más lejos que con *Dubliners* y necesitaba ya ver los capítulos vertebrados en un solo libro. Garnett, que ya rechazara por indecoroso *The Rainbow* de Lawrence, rechazó también *A Portrait*. Pero en diciembre de 1916, Huebsch lo publicó en Nueva York junto con *Dubliners* y, en 1917, Shaw Weaver publica la edición británica en The Egoist Press. Las críticas arreciaron pero Pound elogió sus frases bien terminadas y su contraste entre lo repugnante y lo bello (*Ib.*: 90-91). Joyce sabía que el juicio de Pound sería el más determinante.

Como en *Dubliners*, uno de los elementos constructivos básicos de *A Portrait* son sus *epifanías*, que, en principio, da la sensación de que no pensaba retocar. Dado que son diálogos, posiblemente decidió usarlas más tarde como material para desarrollar sus habilidades como dramaturgo. Si fuese otro escritor se hablaría sencillamente de anotaciones pero, en este caso, es diferente debido a que Joyce les daba un carácter místico; estaban especialmente escogidas "whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself". (*Stephen Hero*: 188). Confunde y sorprende que ponga al mismo nivel lo vulgar y lo sublime. Tal vez entendamos mejor esto si vemos de dónde sacó la noción. Hemos adelantado nuestra impresión de que el nombre lo tomó de la primera parte ("Epifanía del fuego") de la obra favorita de Joyce en ese momento, *Il fuoco* (1900) de D'Annunzio. Nuestra hipótesis la corrobora el hecho de que, además, Stelio explica en ese preciso capítulo su teoría estética,

preparado para realizar en sí mismo “l’intimo connubio dell’arte con la vita” (D’Annunzio, *Il fuoco*: 16), exactamente la misma unión que quiere consumir Stephen. Fuertemente influido por D’Annunzio e Ibsen, Joyce quería como ambos la unión más íntima entre vida y arte y rechazaba la idealización tanto como el *decorum*; un arte verdadero debía ser vida<sup>179</sup>. Insiste en ello en un diálogo autobiográfico de Stephen con su madre:

–Because sometimes– (...) –I feel that I want to leave this actual life and enter another –for a time–  
–But that is wrong; that is the great mistake everyone makes. Art is not an escape from life!–  
–No?  
– (...) Art, on the contrary, is the very central expression of life. An artist is not a fellow who dangles in a mechanical heaven before the public. The priest does that. The artist affirms of the fulness<sup>180</sup> of his own life, he creates... Do you understand?–  
(*Stephen Hero*: 73)

Sin embargo, las *Epiphanies* no eran un material publicable para un autor desconocido y seguramente tampoco le dejaban satisfecho como un mero listado de instantes vitales. Hay un momento en *Ulysses* en que se refiere a este periodo de incertidumbre, cuando parece que Stephen ha fracasado: “Huray for the Goddamned idiot! (...) Remember your epiphanies on Green oval leaves, deeply deep, copies to be sent if you died to all the great libraries of the world, including Alexandria?” (*Ulysses*: 40-41). Joyce rescató algunas en un estilo decimonónico, al estilo de Meredith, en *Stephen Hero* pero, finalmente, asumió la dualidad: hizo una síntesis de ambas posturas, estructuralmente justificada, de narrativa lineal y recuerdos intercalados en *A Portrait*. Jamás se había hecho algo así antes. De ahí la diferencia entre *Stephen Hero* y *A Portrait*: “The first (*SH*) is caught within narratives and the classic realist text, the second (*AP*) announces a fresh start, which has no beginning, and offers a rhythmic destruction (deconstruction) of the previous economy of discourse.” (Mac Cabe: 52-53)

#### IV.2. Estética en *A Portrait*

No es sorprendente que en una novela que narra la adolescencia de un artista éste exponga sus ideas sobre el arte. Lo extraordinario es cuánto interés ha generado la teoría de Stephen, cuanta bibliografía, artículos y libros han generado estos pasajes de teoría estética.

En un inicio, se produjo la malinterpretación de buena parte de la crítica, empeñada en identificar dicha teoría expuesta por un personaje, con el modo de composición de la obra y de su autor, sin haberse detenido antes a contrastar la técnica realmente empleada con esa teoría meramente declarada. Esta tendencia, que se dejó contagiar del énfasis romántico que el personaje pone en sus teorías estéticas y en su visión byrónica de sí mismo, se dió sobre todo en los años sesenta, en que autores como Connolly (Connolly: 1962), insisten en entender la teoría estética como explicación metatextual de *A Portrait*. Sin embargo, gradualmente comienzan a

---

<sup>179</sup> Esto lo expuso Joyce en 1900 en su ensayo “Drama and Life” (*Critical Writings*: 38) y Stephen lo desarrolla en su debate privado con el Rector (*Stephen Hero*: Ch.XIX) y en su conferencia sobre “Art and Life” (*Stephen Hero*: Ch.XX). (Vid. pp.121-6, *passim*).

<sup>180</sup> Sic en el original



hacerse oír voces discrepantes. Así, ya en 1968, Goldberg afirma que la teoría sirve para retratar a Stephen y no a Joyce, y además la rebate:

At best, he can achieve an uneasy combination of "beauty" and "truth" as distinct and unrelated essentials, but it is precisely the lack of relation that robs them of significance and handicaps the theory as a whole. By ignoring the contexts of human experience in which art is created and apprehended, and the function of the language in which that experience is embodied, Stephen ignores the whole symbolic aspect of art. (...) In short, both he and his theory lack real engagement with life.  
(Goldberg: 83)

Esta nueva postura se generaliza a partir de los años ochenta, en que se concluye que Stephen instrumentaliza a Aristóteles. Para Buttigieg, su teoría es fruto del *escapismo*:

It is inspired by an overwhelming desire to escape not just the confines of an impoverished, unsettled family and a priest-ridden city, but also the more fundamental and dreadful realities of mortality, mutability and imperfection.  
(Buttigieg: 74)

Ahora bien, Joyce sabe todo esto perfectamente; y precisamente por ello cambia el enfoque épico del protagonista que había empleado en *Stephen Hero*, y en *A Portrait* ya no retrata a Stephen como un héroe, sino que dibuja su idealismo juvenil y su visión romántica desde la distancia. Es, desde luego, fácil leerlo en clave heroica, pero una observación atenta muestra que el objetivo del retrato es describir su personalidad y su evolución de niño a adulto. Si Stephen parece un héroe o un artista iluminado es porque él se ve a sí mismo como tal; si expresa su teoría con elocuencia e idealismo, es porque el artista era así y pensaba así en su adolescencia.

#### IV.2.a) Estética explícita e implícita

Incluso en el momento en que Joyce escribe *Stephen Hero*, su propia estética ya no era la de las *Epiphanies*, ni la de una narrativa ibsenizada, ni la de D'Annunzio o Flaubert, estéticas que había agotado en *Dubliners*. El artista maduro ha evolucionado a otros conceptos estéticos, pero no puede ponerlos en boca del artista adolescente ya que está haciendo su retrato. Sin embargo, sí puede emplear su nueva estética en la forma de ese retrato. En la obra encontramos, por tanto, la estética expuesta por Stephen y otra *estética implícita*. El autor se halla insatisfecho y deconstruye y refunde *Stephen Hero* en *A Portrait*. Entonces, ¿cuál será la estética implícita del texto si no es la de Stephen? Consiste en un paso intermedio que, arrancando del estilo y temas realistas y simbolistas de *Dubliners*, prefigura las innovaciones vanguardistas y temas clave de *Ulysses* y *Finnegans Wake*. Para Ryf, *A Portrait* es el primero de los círculos concéntricos hacia fuera para escapar del laberinto dublinés, la propia identidad; *Ulysses* es el segundo círculo, el hombre moderno, y *Finnegans Wake* es el círculo exterior, la historia humana (Ryf, 1962: 59).

La composición lineal, cronológica, de *Stephen Hero*, es transformada en una estructura de fragmentos, contrapuntos, saltos abruptos, *flashbacks* y *analepsis*, reduciendo la narración en tercera persona y aumentando el *estilo indirecto libre* y el *Uncle Charles principle*. El autor

selecciona secuencias epifánicas clave como pilares de la estructura y el resto son recuerdos o reflexiones que preparan y explican estos momentos. A partir de un boceto naturalista-romántico, Joyce opera una deconstrucción, un primer ejercicio de abstracción que seguirán en *Ulysses* y en *Finnegans Wake*.

#### IV.2.b) Teorías de la *epifanía*, primera y segunda

En su primera teoría de las epifanías, el artista sólo selecciona y no elabora. Su proyecto *Epiphanies* consiste en meras anotaciones de instantes escuetos. La epifanía *parece* análoga a los momentos privilegiados de la mente mencionados en la conclusión de *Studies in the History of Renaissance* de Pater, muy popular en la época de formación de Joyce. Como apunta Pater:

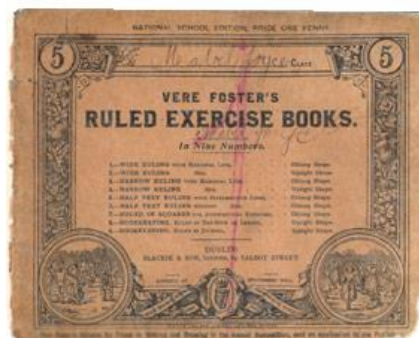
To burn always with this gem-like flame, to maintain this ecstasy, is success in life (...) While all melts under our feet, we may well grasp at any exquisite passion, or any contribution to knowledge that seems by a lifted horizon to set the spirit free for a moment, or any stirring of the senses, strange dyes, strange colours, and curious odours, or work of the artist's hands, or the face of one's friend.  
(Pater: 210-11)

Para el esteta, no se trata de instruir, sino de sentir el placer estético *per se* de instantes en que una percepción fugaz es irresistiblemente real y atractiva:

Every moment some form grows perfect in hand or face; some tone on the hills or the sea is choicer than the rest; some mood of passion or insight is irresistibly real and attractive to us, –for that moment only. Not the fruit of experience, but experience itself, is the end.  
(*Ib.*:210)

Igualmente, la *epifanía* es la experiencia de instantes privilegiados que agota su función en sí misma; de ahí que fuera, en principio, una mera anotación instantánea. Pero lo que para Pater o Woolf, son impresiones exquisitas, en Joyce pueden ser sublimes aunque sean desagradables (o precisamente por ser desagradables). Cuando en 1904 elabora un primerísimo boceto, titulado *A Portrait of the Artist*<sup>181</sup>, a secas, el editor de “Dana”, Magee, responde que no puede imprimir lo que no puede entender, por lo cual Joyce lo rehace y extiende, procurando una forma menos modernista, como *Stephen Hero*.

En *Stephen Hero*, concibe ya la *epifanía* como una experiencia del artista *que luego debe saber expresar* aunque, finalmente, decide volver a la idea original y reintroducir un fragmentarismo elaborado y selectivo para *A Portrait*, su tercera redacción. Así,



Cuaderno de ejercicios de Mabel Joyce en el que se escribió el manuscrito de *A Portrait of the Artist*, y, sobre él, las posteriores notas para transformarlo en *Stephen Hero*. (*The James Joyce Collection*, University at Buffalo, N.Y.)

<sup>181</sup> El hológrafo está anotado dentro de un cuaderno de ejercicios de Mabel Joyce, la hermana de James, conservado hoy en la Buffalo Joyce Collection. Está datado el 7 de enero de 1904 y en el mismo aparecen notas ya para *Stephen Hero*.

incluye epifanías y fragmentos, pero con una visión de composición global ya justificada estructuralmente. Ya en el primer capítulo, puede observarse el efecto fragmentario pre-eliotiano en lo que piensa/recuerda el Stephen niño, “Baby Tuckoo”, o en otros momentos ayudado por el *flashback* o los saltos temporales. No ha renunciado ni a la epifanía ni al fragmentarismo: es una *nueva estética de la epifanía* (la cuarta estética de Joyce), en que la operación creativa recrea el instante epifánico con la reelaboración y el artificio, poniendo distancia. Es la fase que Woolf definiría como “a room of one’s own”, la habitación retirada del autor.

En *A Portrait* la teoría de la *epifanía* no se menciona, pero sí hay momentos epifánicos como el de la *muchacha-pájaro*. Es en *Stephen Hero* donde Stephen define el concepto de *epifanía*, de un modo bastante impreciso, tras oír un diálogo sugerente que anota (Vid. (p.119, 143, y nota 193)).<sup>182</sup> Esta experiencia le impacta tanto que no sólo la anota con premura, sino que desarrolla una teoría general que la explica, y además decide, según esa teoría de la *epifanía*, registrar todas las que encuentre en la realidad. Stephen explica la revelación que ha experimentado como “a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself.” (*Stephen Hero*: 190), y la bautiza como *epifanía*. A continuación, Stephen pasa a desarrollar el concepto en profundidad, exponiendo su teoría estética acerca de la aprehensión y la percepción.

#### IV.2.c) Las fases de la percepción estética: *Integritas*, *Consonantia*, *Claritas*.

Stephen convierte las tres características tomistas de lo bello (*integritas*, *consonantia*, *claritas*), que eran cualidades inherentes al objeto bello, en fases de un proceso creador que empieza en la percepción. En su diálogo con Lynch, Stephen habla de las tres condiciones o criterios tomistas de la belleza. Para invitar a reflexionar, Joyce mimetiza el estilo de los diálogos platónicos:

–Look at that basket, he said.  
 –I see it, said Lynch.  
 –In order to see that basket, said Stephen, your mind first of all separates the basket from the rest of the visible universe which is not the basket. The first phase of apprehension is a bounding line drawn about the object to be apprehended. An esthetic image is presented to us either in space or in time. What is audible is presented in time, what is visible is presented in space. (...) You apprehend it as one thing. You see it as one whole. You apprehend its wholeness. That is *integritas*.

(*A Portrait*: 186-7)



*Integritas*: obras como *Open Cube*, de Sol Lewitt, suponen una reflexión sobre la *integritas*. Es el objeto completo en sí, pero incompleto o roto, imperfecto, según las expectativas del receptor. Señala lo innecesario, reconstruible por deducción, y apunta a la apertura a varias reconstrucciones. Es la misma pregunta sobre la *integritas* que supone *Finnegans Wake*.

<sup>182</sup> Se trata de la primera entrada de su proyecto *Epiphanies*, que ha recuperado e integrado en la novela.

El concepto de *integritas* se refiere al ser completo, acabado, terminado, como totalidad o *wholeness*; un objeto roto es feo por estar incompleto. La *consonantia* o *proportio* requiere esta integridad, esta compleción, para ser, pero exige además

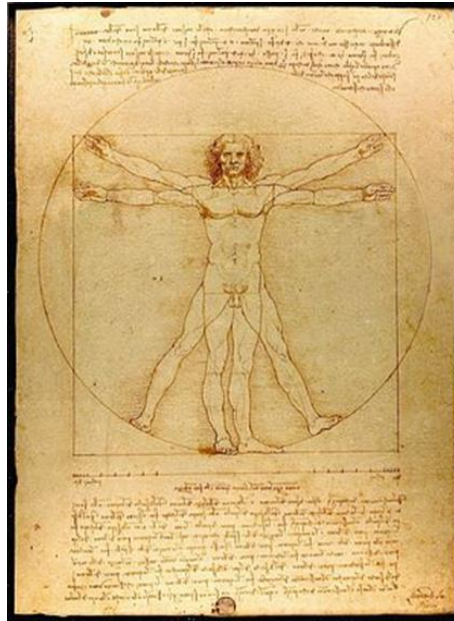
adaptación entre materia y forma, mediante una relación que las una, hasta tal punto que de faltar la disposición de la materia a la forma, la forma misma desaparece. Hay una relación necesaria entre la *integritas* y la *consonantia*, pues algo incompleto tampoco puede ser armónico o proporcionado: “mutilatos turpes dicimus, deest enim eis debita proportio partium ad totum” (“llamamos deformes a los mutilados pues les falta la debida proporción de las partes con el todo”). (Tomás de Aquino, 1781, Tomus Quintus: 426) Una obra artística debe, pues, tener todos sus miembros en debida proporción respecto al todo; por tanto, debe, para empezar, tener todos sus miembros, estar acabada, hecha (y, de ahí, *perfecta*).

La *consonantia* es inseparable de la *integritas*, ya que para que todas las partes armonicen entre sí no puede faltar ni sobrar ninguna. Esta convicción explica la preocupación estructural de Joyce y su horror a las mutilaciones de los editores. La *consonantia*, proporción o armonía actúa como adecuación de la cosa a su propia función y como adecuación de la cosa tanto a sí misma como a las exigencias de su especie, a su deber ser; por tanto, esto se aplica también al tamaño, pues lo que es demasiado pequeño respecto de una función dada, no puede satisfacerla, aunque no haya mutilación, y lo mismo sucede con lo demasiado grande.

Ahora bien, el tercer momento perceptivo, propiamente epifánico, es el de la *claritas*:

The connotation of the word (...) is rather vague. Aquinas uses a term which seems to be inexact. It baffled me for a long time. It would lead you to believe that he had in mind symbolism or idealism, the supreme quality of beauty being a light of some other world, the reality of which it is but the symbol. (A Portrait: 187)

Es decir, inicialmente Stephen (el joven Joyce) interpretó erróneamente la *claritas* como la luz platónica. Pero el concepto de *claritas* tomista hay que entenderlo en el contexto medieval de las *estéticas de la luz*. La técnica medieval explotaba el color simple, compenetrado de luz; eso es la vidriera gótica. Similarmente, en literatura, en lugar de tonalidades, la nieve es blanca, la sangre roja y la noche negra, y las ilustraciones, en el *Book of Kells* o en *Les três riches heures du Duc de Berry*, procuran el efecto de que la luz parezca irradiarse del objeto estético.



*Consonantia (proportio): Uomo vitruviano, o Studio delle proporzioni ideali del corpo umano, de Leonardo da Vinci. El cuerpo aparece inscrito simultáneamente en las formas ideales del círculo y el cuadrado, jugando con el ideal de la cuadratura del círculo.*

La *consonantia*, proporción pitagórica, como en el canon renacentista de Leonardo, explica lo cuantitativo, pero no lo cualitativo, es decir la esencia (*quidditas*), algo sobre lo que llamó la atención Sócrates (Vid.p.23-4). Grosseteste (1175-1226), partiendo de las matemáticas y la óptica, inició una solución que se extendió hasta Santo Tomás: de la luz única derivaría por condensación la corporeidad de los cuerpos. Hay una luz encerrada en todo cuerpo opaco que se vuelve visible –en forma de color– con el resplandor (*claritas*) que irradia hacia el espacio diáfano. Naturalmente, todo esto también puede concebirse en sentido alegórico y estético: todo objeto, todo ser *irradia* su esencia.



*Claritas: Book of Kells*



*Book of Kells: Detalle*

Joyce muestra una concepción semejante cuando traduce *claritas* como *radiance* (resplandor), pero su primera idea de un sentido platónico simbolista le parece “literature” (*Ib.*) y llega, por razonamiento, a una explicación análoga a las *estéticas de la luz*, pero ya con una visión moderna. No se trata de una luz mística que irradia el objeto, sino de que, por naturaleza, cada cosa manifiesta lo que es, irradia su esencia distinta, su alma, porque, incluso en el más común de los seres, su organicidad, su estructura, está tan ajustada en sí, que su unidad íntegra nos parece radiante :

When you have apprehended that basket as one thing and have then analysed it according to its form and apprehended it as a thing you make the only synthesis which is logically and esthetically permissible. You see that it is that thing which it is and no other thing. The radiance of which he speaks is the scholastic *quidditas*, the whatness of a thing. (*Ibidem*)

En *Stephen Hero* lo aclara aún mejor y descubrimos que toda la explicación de la teoría de la percepción aristotélica se corresponde con la definición de la *epifanía*:

First we recognise that the object is *one* integral thing, then we recognize that it is an organised composite structure, a *thing* in fact: finally, when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognize that it is *that* thing which it is. (...) The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany– (*Stephen Hero: 190*)

Bromeando, Stephen mira al reloj de Ballast Office, y comenta: “It has not epiphanised yet” (*Ibidem*). Es un antecedente de *Ulysses*, donde tras exponer su teoría de Hamlet dice no tomársela en serio, y muestra que incluso en su momento más idealista, cuando aún cree en esta tercera estética, Stephen contempla con distancia sus ideas y se ríe de sí mismo. Pero, sorprendentemente, en *A Portrait* ha eliminado estos dos pasajes. No menciona la *Epifanía*, y se circunscribe a exponer la teoría aristotélico-tomista de la percepción. Más aún, añade un pasaje que transporta la *epifanía* del objeto al observador. La percepción ordinaria, simple, se

queda en la perimetración y carece de las dos etapas siguientes: el análisis de la estructura y armonía que compone el objeto y la visión global del objeto en tanto que un todo autónomo, su esencia. El objeto bello está ya configurado de tal modo que en su aspecto o percepción sacia el apetito: “in cujus aspectu seu cognitione quietetur appetitus” (Tomás de Aquino, vol.19, 2006:76), pero es necesario el observador para completarlo. Por ello, una vez explicada la *claritas* como *quidditas*, concluye que:

This supreme quality is felt by the artist when the esthetic image is first conceived in his imagination. (...) The instant wherein that supreme quality of beauty, the clear radiance of the esthetic image, is apprehended luminously by the mind which has been arrested by its wholeness and fascinated by its harmony is the luminous silent stasis of esthetic pleasure (...) (A Portrait: 187-8)

Aprehendida la integridad y la armonía del objeto, surge la *claridad*, síntesis panorámica de las dos primeras, comprensión global de la integridad en armonía, que produce el deleite. El receptor finalmente ha percibido el objeto en su mente; el artista por fin ha concebido la imagen estética del objeto *en su imaginación*.



*Claritas*: Imagen de *Les très riches heures du Duc de Berry, A Book of Hours*, encargado por John, Duque de Berry (c.1410)

En la primera teoría epifánica, en *Stephen Hero*, la *epifanía* era el momento de la experiencia; en *A Portrait* es el instante en que esa experiencia deviene imagen mental, o sea, *concepción como forma estética en la mente*, visión del artista sobre el objeto. A partir del *Paris Notebook* (1903) conocemos el mecanismo estético tal y como lo resuelve Joyce siguiendo ya a Aristóteles directamente y prescindiendo de Santo Tomás. En Aristóteles, el efecto de satisfacción no es cinético y paroxístico —no es dionisiaco— sino una *pax* estática, contemplativa: la *stasis*. La *catarsis* final supone una cesación de los sentimientos de piedad u horror, que dan paso a la serena alegría de una contemplación racional. En la *epifanía*, el éxtasis de las pasiones se convierte en “the luminous silent stasis of aesthetic pleasure” (*Ibidem*). Pero aquí no es ya contemplación racional, sino *estremecimiento* ante el misterio; eso significa que Pater, D’Annunzio y los simbolistas han sustituido a Aristóteles en el sentido de lo catárquico y, aunque Joyce sigue esquemas aristotélicos, los reinterpreta en una dirección más moderna. En su deformación de las teorías aristotélicas radica su éxito como creador de una estética propia. Y aquí surge la teoría de la *epifanía*, al sustituir lo racional por lo misterioso:

El placer ya no resulta de la plenitud de una percepción objetiva, sino de la promoción subjetiva de un momento imponderable de la experiencia, de la traducción en términos de estrategia estilística de esta experiencia y de la formación de un equivalente lingüístico de la realidad.

(Eco, Umberto, *Las poéticas de Joyce*: 56)

Así, el artista epifánico joyceano es uno de los últimos herederos de la tradición romántica, pues extrae una experiencia de la vida y le da forma: es la concepción romántica de fundación del mundo en el acto creador, un ritual místico de donde surge la *epifanía*. Dicho en otros términos, el mundo como lugar de hechos objetivos es sustituido, instaurando en su lugar nexos subjetivos, que constituyen la vida como la vivimos realmente. Esta formulación estética manifiesta una tensión, cuando no una contradicción. Intentando, paradójicamente, disolver en la impersonalidad del acto descriptivo las intrusiones de la subjetividad –pues eso y no otra cosa es *Dubliners*–, las epifanías dublinesas convierten la experiencia en algo lírico, subjetivo.

#### **IV.2.d).** Lo feo es bello: la belleza *a priori*

En el *Pola Notebook* (1904), Joyce identifica dos etapas de la aprehensión: la simple percepción –que redefinirá luego la perimetración del objeto individuado– y la “recognition”, por la que el objeto se juzga satisfactorio aunque de hecho sea feo. De ahí se deduce su armonía o *consonantia* seguida del disfrute estético de su radiancia o *claritas*. Esto guarda una cierta analogía –lo supiera Joyce o no– con la teoría escolástica de los trascendentalistas que Santo Tomás sí conocía. Según éstos, la belleza es una cualidad de todo lo existente, todo es bello. Pero en Joyce apreciamos una gran diferencia: todo es bello no porque existe, como cualidad inherente, sino *en tanto que hay un sujeto que lo contempla*. Joyce concluye que ‘even the hideous object (...) is a priori said to be beautiful in so far as it encounters the activity of the simple perception’ (*Critical Writings*: 147). Introduce así el relativismo subjetivista de Sócrates y los sofistas, similar a la Teoría de la Recepción y al Postmodernismo. Así, al describir el análisis de la *consonantia* o armonía interna del objeto, prevalece el observador (las cursivas son mías): “Then, (...) *you* pass from point to point, led by its formal lines; *you* apprehend it as balanced part against part within its limits; *you feel* the rhythm of its structure”. (*A Portrait*: 187).

Según los trascendentalistas, nada es intrínsecamente feo, sino que es una cuestión de mayor o menor grado cuánta belleza posea y lo feo es sólo menos bello. Más aún, según los relativismos estéticos de Sócrates o de los sofistas (vid I.1.), una cosa fea (poco bella) podría ser eventualmente más hermosa que otra bella (más bella) porque también depende de la disposición del observador. Es a la postre el observador el que encuentra en el objeto ciertas relaciones que le satisfacen y que coinciden con las etapas mismas de la aprehensión estética. La etapa final, la *claritas*, se manifiesta como la capacidad autoexpresiva del organismo, autosignificación de la estructura, pero ha de ser siempre “ante una *visio* que se disponga, precisamente, a aprehender la cosa como hermosa antes que como verdadera” (Eco, Umberto, *Las poéticas de Joyce*: 40). Todo objeto expresa una verdad y, por tanto, posee belleza pero Stephen diferencia *verdad* y *belleza* porque la verdad es inteligible, y la contempla el intelecto, mientras que la belleza es sensible y se percibe a través de la *imaginación*:

Truth is beheld by the intellect which is appeased by the most satisfying relations of the intelligible: beauty is beheld by the imagination which is appeased by the most satisfying relations of the sensible. (A Portrait: 183)

#### IV.2.e) La imaginación: la subjetividad como epifanizadora del objeto

Santo Tomás, estableciendo una analogía con la Trinidad, habla de tres criterios de belleza:

Nam, ad pulchritudinem tria requiruntur: primo quidem integritas, sive perfectio, quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt; et debita proportio sive consonantia; et iterum claritas, unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur<sup>183</sup>. (Tomás de Aquino, vol.7, 2006: 132)

Stephen traduce *integritas*, *proportio* y *claritas*, por *wholeness*, *harmony* y *radiance*. Ahora bien, la *integritas* tomista era un hecho de perfección sustancial, o sea, acabamiento del objeto en sí mismo; la *wholeness* de Joyce/Stephen, tal como se la expone a Lynch en *A Portrait*, es subjetiva, *una integridad que el sujeto apprehende*. Siendo la *imaginación* del observador la que actúa, no es ya un hecho ontológico sino un acto psicológico sobre el ente dado: “The first step in the direction of beauty is to understand the frame and scope of the imagination, to comprehend the act itself of esthetic apprehension.” (*A Portrait*: 184). El proceso de acción de la *imaginación* lo explica así:

Though the same object may not seem beautiful to all people, all people who admire a beautiful object find in it certain relations which satisfy and coincide with the stages themselves of aesthetic apprehension. These relations (...) must be therefore the necessary qualities of beauty. (A Portrait: 184)

Pero no aclara *qué es* la *imaginación*, término que usaba Coleridge, al igual que Poe, en un sentido muy definido. Joyce pudo haber tomado la idea de éstos pero nunca de Santo Tomás. Usa el término por primera vez en aquel ensayo acerca del espíritu simbolista-decadentista titulado “James Clarence Mangan”. Deducimos allí que la *imaginación es un elemento de las posibilidades creadoras del poeta*, lo que nos remite al concepto de Coleridge; vuelve a aparecer en la conferencia “Art and Life” y en *Stephen Hero*, aunque aquí se define como *la contemplación de la verdad del ser*. La *imaginación* es una facultad útil del intelecto que permite al poeta absorber la experiencia y convertirla en una representación impersonal. “Art and Life” anticipa, así, el *correlativo absoluto* de Eliot.

Ahora entendemos qué quiere decir Stephen en *Stephen Hero* (Vid p.25) cuando le pregunta a Lynch: “If a man hacking in fury at a block of wood –Stephen continued– make there an image of a cow, is that image a work of art? If not, why not?–” (*Ib.*: 188) En efecto, las *epifanías* podrían alejarse del concepto de arte si el proceso de percepción y selección no se considera como creativo. Joyce comprende que puede encontrar un objeto muy apto para escribir sobre él como si ya estuviera creado, pero tiene que mediar el artista para apprehenderlo:

---

<sup>183</sup> Trad.: Por tanto, para la belleza se requieren tres cosas: ciertamente, primero integridad, o perfección, pues las cosas que están incompletas por ello mismo son feas; y debida proporción o consonancia; y además, claridad, de donde llaman bellas a aquellas cosas que tienen color nítido.



hay una operación artística, sólo aparentemente pasiva, en el juzgar, analizar el objeto, descubrir su virtual potencial estético y seleccionarlo<sup>184</sup>, esto es, en verlo y elegirlo *con intención* artística. Ahora bien, esa operación perceptiva-estética debe lograr transmitirse y aquí entra en juego la *imaginación* compositiva que introduce la *finalidad*. Lo que diferencia la vaca de madera del arte es su ausencia de intencionalidad. Pero si alguien percibiese su belleza y la transmitiese, podría convertirse en arte, pasada por el tamiz de su subjetividad imaginativa, la que, consciente o no, inocula una finalidad artística. Pese a ir hacia la objetivación, esta concepción tan eliotiana preserva la mística acepción romántica de imaginación creadora ya que resulta que la *objetivación* la realiza un *sujeto*, y *además* un artista. Así es como Joyce introduce la subjetividad y la inspiración platónicas en Aristóteles por la puerta de atrás.

Es precisamente por esto que de *Stephen Hero* a *A Portrait* hay una modificación del concepto de *epifanía*. Tras haber desarrollado 15 epifanías en *Dubliners*, Joyce ha ido observando que el verdadero deleite no lo da la cosa experimentada sino la mirada compleja del artista quien, en realidad, no se presta a una percepción pasiva sino que opera activamente sobre ella, al analizarla y estudiarla, por muy instantáneo que sea el proceso<sup>185</sup>. Asistimos, en efecto, a una tensión entre el muy austero racionalismo objetivo de lo descrito y una intensa emoción empática y subjetiva. Esto puede verse en *The Sisters*. Y esa tensión entre frialdad narrativa e intensidad emotiva no narrada pero sí transmitida es precisamente lo que funciona e impacta a partir de *Dubliners*<sup>186</sup>. Lo emotivo, al estar tan dosificado, queda intensificado por un entorno objetivado, y a la inversa<sup>187</sup>.

#### IV.3. Temática en *A Portrait*

En *A Portrait* reencontramos muchos temas tratados en *Dubliners* pero ahora integrados en la evolución de un único protagonista en crecimiento espiritual; el autorretrato que anuncia el título es en realidad una recreación artística, pero la separación *es muy sutil*, y, desde un punto de vista simbólico o expresionista, artístico, es un retrato mucho más completo y perfecto que una biografía al uso. La parálisis y la incertidumbre, entre rebelarse o no contra el entorno, que aquí se centra claramente en la Iglesia, la política y la familia inundan la obra, pero los silencios de Stephen y sus declaraciones van desvelando que su voluntad de liberarse es cada vez más férrea; finalmente, vuela lejos de su prisión, superando el estancamiento de las historias de *Dubliners*. Además, *A Portrait* incluye el tema de la educación, de la vida escolar, la mentalidad de los jesuitas, y bastante de su teoría estética y filosofía insertada en diálogos, que estaban ausentes en sus relatos.

---

<sup>184</sup> Podríamos pensar en el arte objetual, en la fotografía o en Andy Warhol.

<sup>185</sup> Esto tiene una fuerte analogía con la teoría de la recepción y la obra abierta, según la cual el receptor o el lector es activo, ya que aquí también el creador es receptor actuante sobre una materia que le viene dada.

<sup>186</sup> En Capote, hay una tensión muy similar entre su novela real, en estilo periodístico a sangre fría y emoción, mediante una sabia dosificación de lo emotivo lírico, de modo que frialdad y emoción se realzan mutuamente.

<sup>187</sup> Similarmente, la teoría y escuela de la línea clara de Hergé se basa en la siguiente regla: en un entorno realista y claro, se introducen personajes no realistas, caricaturas. Lo subjetivo refuerza lo objetivo y lo objetivo lo subjetivo, potenciándose ambas cualidades estéticas.

#### IV.3.a) El retrato de Stephen: temas climáticos y epifánicos.

Stanislaus Joyce da testimonio de que *A Portrait* no es una autobiografía sino una recreación artística, puesto que fue consultado por James: “As I had something to say to its reshaping, I can affirm this without hesitation”. (Joyce, Stanislaus: 17). Es un autorretrato abstracto que sigue el *pacto ficcional* y no el *pacto biográfico*. Pero, si bien Joyce realiza distorsiones para acercarse a una realidad más profunda y universal, Stephen sí que *representa la evolución* del Joyce adolescente, su rebelión idealista, su caída en una vida degradante, su intento de salvación por la gracia, y su final disidencia de todo su entorno. Esta evolución está marcada por dos momentos epifánicos, uno en cada parte: su enfrentamiento ante el castigo injusto institucional y su renuncia a su patria, familia y religión, en pos de la increada consciencia de su raza, “the uncreated conscience of my race”: la de los artistas.

#### IV.3.b) *A Portrait* como novela de aprendizaje: las fases de la experiencia

*A Portrait* es a la vez un *bildungsroman* (novela de aprendizaje) y un *kunstlerroman* (novela de artista). En el *bildungsroman* se produce una evolución en la que las fases previas son lecciones vitales que van siendo descartadas pero persisten transmutadas en un sentido modificado. Lo que hace que el pícaro o el estudiante aprendan de las experiencias pasadas y evolucionen a lo largo de la novela implica una pervivencia de todas las experiencias de aprendizaje. En realidad, son las astucias del ciego las que vuelven astuto a Lázaro para que al final logre derrotarle con sus propias armas. Eso también significa que el personaje no es plano sino cambiante. Esta primera novela constituye un retrato mediante tomas (“takes”) vitales bien escogidas, que recomponen, selectivamente, el proceso de formación de Stephen como persona y como artista; Feshbach (Feshbach: 1967) hace un esquema de *A Portrait* en cinco clímax temáticos, cada uno de los cuales es sustituido por el siguiente, como fases de una metamorfosis madurativa:

- *pandybat* (external stimulus)
- *sexual desire* (changes)
- *sermon* (verbal command)
- *sight of beauty* (vision)
- *poetic annunciation* (purified imagination).

De manera similar al esquema de Feshbach, Riquelme realiza un esquema completo (Vid. *A Portrait*: 307-8), a partir del cual he confeccionado el siguiente cuadro esquemático. He señalado los momentos de clímax en verde, y los obstáculos, o puntos de anticlímax, en naranja.



Monto: el barrio en que Stephen busca un escapismo engañoso de la realidad y cae en pecado mortal.



El *pandybat*: la amenaza constante del castigo.

Este cuadro visibiliza cómo en la última parte prevalecen actos de **autoafirmación y liberación**, mientras en las otras cuatro habían prevalecido siempre las **fuerzas del entorno**:

ENVIRONMENT EVENTS	SELF-ASSERTION MOVES
<p>PART I: <b>IMPOSITION</b> OF THE ENVIRONMENT POWERS ON BABY TUCKOO VIA THREATENING. CONGLOWES (BRUTALITY; <b>IMPOSITION</b> OF POWER VIA BULLYING PEER HUMILIATIONS ON FATHER AND MOTHER; PLAYING FIELD; CLASSROOM; <b>RENEWAL OF BULLYING</b>: SHOULDERED INTO THE SQUARE DITCH; MOONAN IS McGLADE'S SUCK; <b>INFIRMARY</b>); CHRISTMAS DINNER= FATHER (PARNELL) VS. DANTE (POPE); BROKEN GLASSES (SMUGGING; WRITING LESSON; <b>IMPOSITION</b> OF HIERARCHY VIA PANDYBAT <b>PUNISHMENT</b>..</p>	<p>(<i>FATHER'S VETO ON PEACHING</i>)</p> <p><i>MOTHER AS SAVIOUR-LETTER TO MOTHER</i></p> <p><b>REBELLION</b>: COMPLAINT TO THE HIGHEST HIERARCHY: RECTOR).</p>
<p>PART II: BLACKROCK (UNCLE CHARLES, THE COUNT OF MONTE CRISTO; COWYARD). DUBLIN (MOVING; CHRONICLES; <b>TRAM</b>; FR. CONMEE). BELVEDERE (BEFORE WHITSUNTIDE PLAY; <b>RENEWALS OF IMPOSITION</b> OF ENVIRONMENTAL POWERS PRESSURE VIA PEER BULLYING. FLASHBACKING: TATE, HERON AND THE HERETICAL ESSAY; <b>IMPOSITION</b> AND ATTACK TO HIS PERSONALITY VIA LITERARY CANONS AND VIOLENCE: <b>IMPOSITION: ADMIT 1; SUBMISSION; IMPOSITION: ADMIT 2; SUBMISSION</b>; "HORSE PISS AND ROTTEN STRAW"). CORK (FATHER AND SON; "FOETUS").</p>	<p>POEM TO E-C-(EMMA CLERY) LOVE AND SEXUAL DESIRE: <i>EMMA (=EILEEN="MERCEDES"=MOTHER) AS SAVIOUR.</i></p> <p>ESSAY PRIZE (REAFFIRMATION OF HIS PERSONALITY)-INCOMES-NIGHTOWN (LUST ESCAPISM MISTAKEN AS SEXUAL <b>REBELLION</b>).</p>
<p>PART III: <b>IMPOSITION</b> OF ENVIRONMENT CONSTRAINTS VIA ADDICTION TO PROSTITUTION AND LUST SUBMISSION; RETREAT: <b>SERMON ON HELL (RENEWAL OF IMPOSITION</b> VIA PRESSURE OF ENVIRONMENT POWERS VIA HIERARCHICAL THREATEN AND COMMANDMENT). <b>SUBMISSION: CONFESSION</b> (CHAPEL; KITCHEN)</p>	<p><b>REBELLION AGAINST LUST ADDICTION</b></p> <p><i>CATHOLIC GRACE MISTAKEN AS SAVIOUR</i></p>
<p>PART IV: <b>SPIRITUAL DISCIPLINE</b>. THE DIRECTOR, PRIESTHOOD: ENVIRONMENT TEMPTATION DISGUISED AS SPIRITUAL GRACE, THE KITCHEN. <b>THE STRAND (SEABIRD GIRL)</b></p>	<p><b>REVELATION OF BEAUTY: MAIN EPIPHANY OF THE SEABIRD GIRL (WOMAN=BEAUTY=GRACE = EILEEN=EMMA=MERCEDES=/MOTHER AS SAVIOUR/)</b></p> <p><i>FREEDOM AND BEAUTY AS SAVIOURS</i></p>
<p>PART V: THE UNIVERSITY (BREAKFAST; TO SCHOOL; MEMORY OF DAVIN'S STORY; FLOWER GIRL; DEAN OF STUDIES; PHYSICS CLASS; PETITION; STEPHEN WATCHES EMMA ON THE LIBRARY STEPS). VILLANELLE. CRANLY (STEPHEN WATCHES BIRDS ON THE LIBRARY STEPS; <i>MOTHER AS OBSTACLE</i>). STEPHEN'S JOURNAL SHOWS HIS INTERIORITY.</p>	<p><b>SELF-ASSERTION: EXPOSITION OF AESTHETIC THEORY TO LYNCH</b></p> <p><b>SELF-ASSERTION:'CONFESSION' TO CRANLY ON REBELLION AND FLIGHT.</b></p> <p><b>FINAL LIBERATION AND REBELLION. INVOCATION TO DEDALUS (SPIRITUAL FATHER AS SAVIOUR).</b></p>

Con este cuadro, necesariamente muy esquemático, he buscado mostrar la evolución de Stephen mediante sus acciones de autoafirmación, frente a los acontecimientos vitales que se van produciendo en su entorno, y cómo la situación de control de la situación se invierte en su favor. En síntesis, se observa la reiteración de un ciclo fijo de clímax epifánicos negativos y positivos que evoluciona, a grandes rasgos, de este modo:

**IMPOSICIÓN DEL PODER DEL ENTORNO – REBELIÓN - DESEOS IRREALIZADOS -ÉXITO ARTÍSTICO+REBELIÓN SEXUAL - IMPOSICIÓN POR SERMÓN - SUMISIÓN LIBERADORA - REVELACIÓN DE LA BELLEZA - REBELIÓN FINAL.**

En su superficie, como se ve, se mantiene una estructura cerrada de justicia poética, pero, en el fondo, no concluye en un final feliz, sino *abierto*, a lo Ibsen, porque no está claro hasta qué punto Stephen ha logrado liberarse, dado que, en su rebelión y vuelo final Stephen no llega a algo, sino que parte en una dudosa búsqueda de algo que no está siquiera creado, debatiéndose entre una fe inquebrantable en sí mismo, y un temor a lo desconocido que le espera en el mundo.



San Ignacio de Loyola: *Examen conscientiae*, en *Exercitia Spiritualia*. Páginas iniciales de los ejercicios espirituales, que comienzan por el *examen de conciencia*<sup>188</sup>. La ilustración esoterista de la mano muestra cómo el camino de la magia ocultista que pronto iba a atraer a Joyce, aunque era una rebelión, era también una reminiscencia afectiva de los simbolismos católicos.

#### IV.3.c) La transustanciación de la religión y el mito en arte.

La crítica en general se plegó, en principio, a la visión de Stephen, pero Joyce muestra sutilmente que, aunque Stephen se opone al ambiente, simultáneamente *es moldeado por él*. Por ello, se ha escrito bastante sobre una confusión entre lo estético y lo espiritual en Stephen. Un término más neutral sería *identificación*, puesto que Stephen entiende perfectamente la fusión de conceptos que está viviendo, y por lo tanto no hay en él confusión ninguna. Esta identificación entre lo estético y lo espiritual hace que no elimine la espiritualidad o la vocación del sacerdocio al superarlas, sino que las transmute en sus análogos artísticos: la espiritualidad del arte y el sacerdocio de la pluma. Stephen, al igual que Joyce, mantiene rasgos formales asociados a ese pasado y sigue reverenciando a Santo Tomás de Aquino. Su interés por las herejías, la magia y el ocultismo son, en el fondo, cosas de monje, como monjes eran Vico y Bruno. Por tanto, como le dice Mulligan en *Ulysses*, sigue siendo un jesuita, sólo que al revés. Todas las fases se van

<sup>188</sup> Los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio marcaban los pasos que siguió Stephen para purificarse y recobrar la gracia tras el sermón sobre el Infierno. La misma técnica de *multisensorialidad* que recomienda el de Loyola para *sentir* el Infierno y así vencer la tentación es usada como recurso por Joyce para describir el castigo del *pandybat*. En el perdón por la divina gracia, Stephen busca el escape opuesto al vicio, pero esta salvación es igualmente engañosa.

permeando en su personalidad por lo que las fases previas van evolucionando sin dejar de existir en él. Y en esto, Stephen es esencialmente Joyce. Al saber que Stanislaus ya no iba a cumplir las obligaciones de la Semana Santa por primera vez, James le dijo: “Don’t you think (...) there is a certain resemblance between the mystery of the Mass and what I am trying to do? (...) to give people some kind of intelectual pleasure or spiritual enjoyment by converting the bread of everyday life into something that has a permanent artistic life of its own... for their mental, moral and spiritual uplift (...)” (Joyce, Stanislaus: 103); así, Joyce pone estética, religión y mito en el mismo plano espiritual-alegórico. Jean Paris (Paris: 1957) y, luego, Hayman (Hayman: 1964), analizan la relación mitológica de Stephen inspirado en Teseo, Telémaco y Dédalo, y la analogía simbólica de la huida de Stephen con el laberinto. Los temas amenazadores de *A Portrait* (las diversas fuentes de autoridad) son engaños del laberinto que Stephen ha de vencer en cada capítulo y que se revelan siempre como ridículos en el siguiente, hasta que logra la síntesis que es el sacerdocio del arte, que le permite iluminar el laberinto como parte de sí mismo, lo que le permite desplegar sus alas y volar lejos de él:

Until Daedalus and Icarus (and Lucifer and Christ) are reconciled or synthesized in Stephen's mind, until he recognizes in himself the element of humanity (...), until, that is, he recognizes the nature of the labyrinth as an essential aspect of man's condition, he will not be able to use the wings or realize his potential as artist and as human being. (Hayman: 53)

Las dicotomías de Stephen, su visión binaria, en la que opone su personalidad a su entorno de forma radical, le impiden inicialmente reconocer que no puede rechazar categóricamente el entorno, pues es parte de él. En efecto, como dice Hayman, necesita realizar la síntesis de lo diabólico y lo divino, y sólo entonces se resuelve su conflicto. Mahaffey extrapola esto a Joyce, y afirma que no es postmoderno porque se basa en oposiciones binarias —ya señalamos una dualidad nunca resuelta entre autoafirmación y pervivencias afectivas del entorno—:

Joyce instigates a dialogue between traditional or logocentric methods of interpretation and those that have been excluded; between rational, scholastic logic and the unschooled apprehension of complex interconnection; between an ethos of individualism and an ethos of community; between the world defined as "male" and its "female" complement; between the referentiality of language and its materiality; between conscious and unconscious desire. (Mahaffey: 3-4)

Stephen, al ir descartando salidas erróneas del laberinto, toma de ellas lo valioso —lo que hará— y descarta aquello que puede esclavizar su mente —lo que no hará—:

—Look here, Cranly, he said. You have asked me what I will do and what I will not do. I will not serve that in which I no longer believe wheter 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. (*A Portrait*: 218)

Cranly extiende su brazo llevándole hacia Leeson Park y le toma del brazo en un gesto paternalista, ya que no cree capaz al sensible poeta de recurrir a la astucia:

–Cunning indeed! He said. Is it you? You poor poet, you!  
 –And you made me confess to you (...)  
 –Yes, my child<sup>189</sup>. (Ibidem)

Al concluir *A Portrait*, Stephen parte por millonésima vez a encontrar la realidad para forjar con ella, en la fragua de su alma, el nuevo mito, el milagro de la transustanciación de la vida en arte; incluso invoca a Dédalo, maestro de artífices, utilizando el tono de los ritos eternos:

26 April: Mother is putting my new secondhand clothes in order. She prays now, she says, that I may learn in my own life and away from home and friends what the heart is and what it feels. Amen. So be it. Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race.

27 April: Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead.  
 (Ib.: 224)

#### IV.3. d) La distancia impersonal del retratista: el *yo* visto como *el Otro*

En el inicio de *Ulysses* podemos rastrear el sufrimiento de Stephen. El byronico legislador del arte se revela como un frágil poeta joven, frustrado, que ve la ingenuidad de sus pretensiones:

Reading two pages apiece of seven books every night, eh? I was young. (..) Huray for the Goddamned idiot! Hray! No-one saw: tell no-one. Books you were going to write with letters for titles. Have you read his F? O yes, but I prefer Q. Yes, but W is wonderful. O yes, W. Remember your epiphanies on green oval leaves, deeply deep, copies to be sent if you died to all the great libraries of the world, including Alexandria? (Ulysses: 40-41).

Muchos críticos, como Booth (Booth: 1961) y Sharpless (Sharpless: 1968) han detectado una cierta ironía en el retrato de Stephen, aunque nosotros sólo vemos distanciamiento y un cierto sentimiento de piedad por su idealismo y un paternalismo hacia su ego joven, como se aprecia en el pasaje anterior. La autocrítica también es humorística; en 1917, Joyce envía a Pound un *limerick* en 1917 en que habla de Stephen de forma jocosa. Bien entendido, Joyce, muy al estilo de Gogarty, *hacía limericks sobre cualquiera*, y, en todo caso, el humor permite dar una visión realista, no idealizante, de Stephen, que no excluye la ternura o la piedad:

There once was a lounge named Stephen  
 Whose youth was most odd and uneven  
 He throve on the smell  
 Of a horrible hell  
 That a Hottentot wouldn't believe in (Selected Letters: 225)

Estos dos últimos fragmentos apoyan la conclusión de que su teoría estética explica más bien la teoría de las epifanías y proyectos *de su adolescencia*. Por ello, el proyecto de los libros alfabetizados por letras, que ha desechado al madurar, son recordados por Stephen con afecto y

<sup>189</sup> Cranly, bromeando, parodia y mimetiza a un cura en confesión: “Yes, my child”. Es una anticonfesión que contrarresta los anteriores “confiteor”, pues lo que se confiesa es todo lo contrario al arrepentimiento: la rebelión.

lástima, con distancia, y a veces con sarcasmo, con ira incluso, pero nunca con desprecio. Y por ello en *A Portrait* se han eliminado partes de la teoría estética que sí estaban en *Stephen Hero*.

Los numerosos críticos que, de los 60 a los 80, han confundido la distancia estilística y el humor paródico irlandés con una ataque contra Stephen no han captado que Joyce transpira siempre una piedad (*pathos*) ilimitada por el débil ser humano, sin menoscabo de lo humorístico, y que siempre fue autoirónico. La prueba es que el propio Stephen se ríe con frecuencia de sí mismo. Recordemos la escena citada en que quita seriedad a sus teorías cuando dice, mirando al reloj: “Todavía no ha epifanizado”, o, simplemente, la escena en que sus compañeros descubren que el chico intachable anda detrás de una muchacha y Stephen se arrodilla y comienza a rezar el *Confiteor* en tono de broma sacrílega (Vid. *A Portrait*: 68). No se trata sólo de que el Joyce maduro se distancie de Stephen, el Joyce joven; se trata de que Stephen mismo es, a la par que idealista, autocrítico, y se ríe de sí mismo.



“Huray for the Goddamned idiot! Hray!” En *Proteus*, mientras camina por la playa, Stephen se atormenta a sí mismo, burlándose de sus sueños literarios.

#### IV.3.e) El encuadre de la teoría estética como parte de un retrato psicológico

De acuerdo con estas ideas, la crítica se inclina por atribuirle a Joyce un discurso irónico, sobre todo hacia Stephen. Desde los años sesenta se ha comprendido que la *Villanelle of the Temptress* y la teoría estética de Stephen, elaboradas por un Joyce joven, textualmente son sólo parte de un retrato de su alma. Por Stanislaus sabemos que Joyce era consciente del placer que hallaba en exhibir su capacidad dialéctica. Por tanto, como su *villaneta*, la exposición de la teoría ilustra meramente una producción de Stephen, su capacidad creativa en ciernes, y, si se quiere, su estética juvenil, pero no la estética de la propia obra en que está incluida. Y, por si hay alguna duda, nos es de ayuda *Ulysses*. Cuando Stephen expone su teoría sobre Hamlet y la defiende larga y magistralmente, no tiene empacho en reconocer finalmente *que él mismo no se la cree*. He aquí un sofista jesuita autoconsciente y, por lo tanto, un relativista escéptico, pero con una gran capacidad argumentativa, digna de un sofista. Posiblemente Joyce se movía en la dualidad de creerse sus teorías o tomarlas como *bella trovata*, mero rasgo de agudeza e ingenio. Como muy bien dice Mulligan, Stephen demuestra *por álgebra* todo lo que se propone. Otros críticos han comprendido que la teoría estética sirve exclusivamente para retratar la ingeniosidad, el idealismo y el dominio verbal de Stephen, como, digamos, el elocuentísimo discurso de *las Armas y las Letras* en Don Quijote. No queremos con esto decir que Joyce descartara completamente su teoría, sino que la perfeccionaría y transformaría, como hizo con la propia *villanelle*, puliendo su técnica lírica. Esa teoría estética habríamos de considerarla, por tanto, como *una fase superada*, pero importante de la estética de Joyce. Por lo tanto algunos

aspectos de la teoría, como la tripartición aristotélica de los géneros literarios, o el concepto de epifanía, se mantendrán, aunque evolucionando, a lo largo de toda su obra, y es esto lo que ha hecho que una gran parte de la crítica la haya interpretado demasiado al pie de la letra.

La *epifanía*, recordemos, puede surgir “whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself.” (*Stephen Hero*: 216). Hay dos tipos de epifanías; unas, como la de la *muchacha-pájaro*, en que la manifestación repentina espiritual surge *de una fase memorable de la mente* y otras en que la manifestación repentina espiritual surge *de la vulgaridad del discurso o el gesto*. En *Stephen Hero* aún mantiene la teoría estética centrada en el instante de aprehensión de la esencia de las cosas, previa a la percepción de la belleza o momento epifánico, mientras que en *A Portrait* elimina esta parte. Da la sensación de que en *Stephen Hero* Joyce sí que pretendía que la teoría estética expuesta conviviera con su aplicación (explicaría las epifanías y las expondría; la misma explicación podría ser una *epifanía*, y el libro explicaría al libro metatextualmente); pero luego, comprende que si de verdad quería ser realista, estaba obligado a retratarla. Ya no creía en ella, o, más exactamente, la había modificado, pero si expusiera sus nuevas teorías *ya no retrataría al Stephen joven*. Por tanto, la retrata con distanciamiento y simultáneamente emplea una forma que sí representa su nueva estética. No obstante, sigue empleando epifanías, algunas extraídas de *Epiphanies*, lo cual no es contradictorio, porque la formulación teórica y la expresión artística de las epifanías no será la misma, *pero siguen siendo válidas*. A partir de la práctica de *Dubliners*, tomó conciencia de que la epifanía es personal y mental, no externa, y que de hecho su desarrollo textual es más próximo a su representación que su mera transcripción descontextualizada, como pretendía al principio. Como observa Singer (Singer: 1983), en las epifanías lo importante no es el objeto en sí (como por ejemplo la *muchacha-pájaro*), sino lo que la mente de Stephen ve o, más bien, proyecta en ese objeto.

La primera *Epiphany* incorporada en *A Portrait* representa el descubrimiento del miedo al castigo y de la imposición coercitiva de las fuerzas del entorno, que será el tema clave de la novela, junto a su rebelión, ya adolescente. El miedo está aquí centrado en las personas mayores, una ominosa amenaza física y psicológica al niño ingenuo para chantajearlo, cruelmente endulzada con una rima. Aparece como símbolo de la amenaza un bastón, que prelude el *pandybat* posterior, mientras que la amenaza de las águilas arrancándole los ojos prefigura la amenaza del *Infierno*. Se exige al niño que se humille ante un extraño por una falta que no conocemos, ya que lo importante es ese instante de amenaza. Es una epifanía universal y empática: el lector no puede sino recordar que una vez, hace mucho tiempo, él mismo descubrió de pronto que el mundo no eran sólo dulces canciones. Escrita en Bray, la epifanía cobra otro valor incorporada en la primera hoja de *A Portrait*, contextualizada en la niñez temprana de *baby tuckoo*, en lugar de ser presentada en crudo, descontextualizada, tal como aparecía en el libro original de *Epiphanies*. Pero la contextualización no le lleva a una escritura convencional; toda su intención artística está centrada en preservar lo más posible su carácter fragmentario y



rupturista, sólo que procurando una mayor integración en la narración y una comprensión del receptor. En contraste con las dulces rimas infantiles iniciales, que acentúan, por contraste, las amenazas siniestras, Joyce recupera el modo fragmentario y epifánico, evitando cualquier tipo de explicaciones<sup>190</sup> del narrador, abolido en todo el inicio (marco en verde las partes similares):

LA EPIFANÍA Nº1, INTEGRADA EN *A PORTRAIT*

Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was down along the road met a nicens little boy named baby tuckoo ...

His father told him that story: his father looked at him through a glass: he had a hairy face.

He was baby tuckoo (... ..)

*O, the wild rose blossoms*

*On the Little Green place*

He sang that song. That was his song.

*O, the Green wothe bothet. (...)*

He danded:

Tralala lala

Tralala tralaladdy,

Tralala lala

Tralala lala

Uncle Charles and Dante clapped. They were older than his father and mother but Uncle Charles was older than Dante.

Dante had two brushes in her press. The brush with the maroon velvet back was for Michael Davitt, and the brush with the green velvet back was for Parnell. Dante gave him a cachou everytime he brought her a piece of tissue paper.

The Vances lived in number seven. They had a different father and mother. They were Eileen's father and mother. When they were grown up he was going to marry Eileen.

He hid under the table. His mother said:

—O, Stephen will apologise.

Dante said:

—Or, if not, the eagles will come and pull out his eyes.

Pull out his eyes,

Apologise,

Apologise,

Pull out his eyes,

Apologise,

Pull out his eyes,

Pull out his eyes,

Apologise

(*A Portrait*: 1-2)



“Baby Tuckoo”: Joyce a los dos años

LA EPIFANÍA Nº 1 ORIGINAL<sup>191</sup>

Mr Vance (comes in with a stick)...

O, you know, he'll have to apologise, Mrs Joyce.

Mrs Joyce: —O yes... Do you hear that, Jim?

Mr Vance —Or else —if he doesn't — the eagles'll come and pull out his eyes.

Mrs Joyce —O, but I'm sure he will apologise.

Joyce —(under the table, to himself)

—Pull out his eyes,

Apologise,

Apologise,

Pull out his eyes.

Apologise,

Pull out his eyes,

Pull out his eyes,

Apologise.

(Epifanía 1, en *Epiphanies*: 26)

El *leitmotiv* de la violencia que exige sumisión mutará luego en el motivo del *pandybat*, se transformará en el “*Admit! Admit!*” de Heron, luego en el “*Confiteor*” y, finalmente, se invertirá, en la confesión paradójica de su no arrepentimiento e insumisión, del “*non serviam*”.

<sup>190</sup> Parece lógico que la obra gustara a Eliot, dado que la técnica se adelanta al *Ulysses* y a *The Waste Land*.

<sup>191</sup> Es la primera *conservada*, según la investigación de Scholes y Kain (Scholes & Kain, 1965: 11). Esto no tiene en cuenta, no obstante, las epifanías *no conservadas*, que sólo cita Stanislaus de memoria. La primera, según él, y también según *Stephen Hero*, es la de *The Young Lady* (Vid. p.119) y, en sentido profundo, habría que remontarse a su primera “*silhouette*”. *Las Silhouettes*, hoy perdidas, tienen las mismas propiedades y concepto estético que las epifanías, aunque todavía no eran denominadas así, y Stanislaus resume de memoria la primera de ellas (Vid.p.118).

#### IV.4. Técnica y artificio en *A Portrait*

*A Portrait* es una novela conceptual en tanto que todo se estructura en torno a la evolución de Stephen y el texto evoluciona simultáneamente a todos los niveles para mimetizar la maduración del héroe. A nivel estructural son los motivos los que, pasando por sucesivas mutaciones, evolucionan. A nivel estilístico y verbal, el estilo reproduce el habla desde el balbuceo, pasando por *imitationi* de los estilos de las sucesivas lecturas de Stephen, hasta el académico discurso estético final. A nivel narratorial, el narrador también se contagia. El texto emplea el estilo indirecto libre y en ocasiones el *Uncle Charles principle* que ya comentados en torno a *Dubliners*. *A Portrait* representa el umbral entre el estilo aún demasiado decimonónico de *Dubliners* y el Modernismo radical de *Ulysses*.

##### IV.4.a) Estructura y forma como mimesis de la evolución de la personalidad

Según Stanislaus, cuando, en Dublín, James empezó el primer borrador, quería dar forma material a su visión de que la personalidad de un hombre, como su cuerpo, se desarrolla a partir de un embrión con rasgos constantes; la acentuación de esos rasgos, sus reacciones a las influencias hereditarias y al entorno eran las líneas psicológicas principales que quería seguir, y ése era el plan original de la novela. Mientras el resto de personajes son síntesis de diversos personajes reales, Stephen sigue su propio desarrollo y sus vivencias reales (Joyce, Stanislaus: 17). Kershner señala que cualquier texto con el que Stephen entra en contacto afecta al estilo de la narración: la novela escolar estilo Tom Brown, la novela sobre lectores como Don Quijote o Madame Bovary o la de aventuras románticas a la manera de *El Conde de Montecristo*. Stephen podría entenderse algo así como “a product of his own listening and reading.” (Kershner: 162) y, consecuentemente, su relación con el mundo es lingüística.

##### IV.4.b) Aristóteles en *Turpin Hero*: la polifonía como fusión de drama y épica

Una concepción aristotélica clave en la estética de Stephen postula que la *forma épica* (en tercera persona) surge de la maduración objetivada de *la forma lírica* (en primera persona), pues ya no es puramente personal, y la forma dramática se alcanza cuando cada persona posee fuerza vital (desaparecen la narración y el narrador, tanto en primera persona como en tercera persona):

The lyrical form is in fact the simplest verbal vesture of an instant of emotion, a rhythmical cry such as ages ago cheered on the man who pulled at the oar (...). He who utters it is most conscious of the instant of emotion than of himself as feeling emotion. The simplest epical form is seen emerging out of lyrical literature when the artist prolongs and broods upon himself as the centre of an epical event and this form progresses till the centre of emotional gravity is equidistant from the artist himself and from others. The narrative is no longer purely personal. (...) This progress you will see easily in that old English ballad *Turpin Hero* (...). The dramatic form is reached when the vitality (...) fills every person with such vital force that he or she assumes a proper and intangible esthetic life.  
(*A Portrait*: 189)

Joyce ponía como ejemplo del primer salto, de la lírica a la épica, o sea de la primera a la tercera persona, la balada “Turpin Hero”, porque en su primera parte el héroe habla en primera persona, (en malva), cambiando de pronto, con total naturalidad, a un narrador en tercera persona<sup>192</sup> (en verde). He aquí dos variantes que juegan con el cambio de forma diferente:

***Turpin's Rant***  
**A New Song.**

On Hounslow Heath as I rid o'er  
I spy'd a Lawyer just before,  
I asked him if he was not afraid  
Of **TURPIN**, that mischievous Blade.  
Sing, O rare Turpin, O rare Turpin, O.

Says Turpin, I have been most cute,  
For my Money is hid within my Boot,  
Says the Lawyer, there is none can find  
For mine lies in my Cape behind.

They rid till they came to the powder Mill,  
When Turpin bid the Lawyer to stand still,  
Stand, Sir, your Cape it must come off,  
For my Horse does want a Saddle Cloth.  
Sing, &c.

He rob'd the Lawyer of all his Store,  
But he knows how to Lie for more,  
But if you my Case should Plead,  
Or ever I should stand in Need,  
A word or two you may put in,  
My Name is saucy **DICK TURPIN**.  
Sing, &c.

At Epping they said they would kill  
Turpin that had never done them Ill,  
But he, more nimbler than they,  
Shot his Carbine, and Dead was he.  
Sing, &c.

And now they say that they will hang  
Turpin, as they have done his Gang,  
But an Hundred Pounds whene'er I Die  
I'll leave Jack Ketch for a Legacy.  
Sing, O rare Turpin, O rare Turpin, O.

*Turpin's Rant*, sheet ballad, (Anónimo), Asperne,  
J., Printer, Cornhill Bodleian Harding  
B 22 (304), 1739



# TURPIN HERO.

J. Cadman, Printer, 152, Gt Ancoats, Manches-  
ter, & Sold by Andrews, 27, St. Peter's St. Leed

Turpin Hero is my name,  
And I from Dublin city came,  
It is by my slight and nimble hand,  
It caused me for to leave my land,  
And it's O rare Turpin O!  
O rare Turpin O!

The very first man that I did meet,  
It was a Tailor in the street,  
I picked his pocket and there I found  
Scissors, a thimble and half-a-crown,  
O rare Turpin O.

The very next man that I did meet,  
It was a parson in the street,  
I robbed him of all his store,  
& told him he may go and preach for more  
O rare Turpin O.

As I rode across London Moor,  
I saw a Lawyer just before,  
I rode up to him and thus did say,  
'Have you seen Turpin ride this way?'  
O rare Turpin O.

Then Turpin being so very cute,  
He hid his money in his boot,  
Faith, said the lawyer, none shall he find,  
For I'll hide mine in my cape behind.  
O rare Turpin O.

They rode till they came to a Powder mill,  
Where he bade the Lawyer to stand still;  
The cape of your coat it must come off,  
For my old mare wants a new saddle cloth,  
O rare Turpin O.

O now I have robbed you of all your store.  
You may go to Law for more,  
And my name in question bring,  
You may say that you were robbed by the  
Rare Turpin.

O rare Turpin O.

(Anónimo *Turpin Hero*, sheet ballad, Cadman, J., Printer,  
Manchester, 1889) En *Johnson Ballads*,  
Bodleian Harding B 17 (323a)

<sup>192</sup> No sabemos qué versión cantaba Joyce, pero sí que era fija en su repertorio, y que incluía el cambio de persona —entre las numerosas versiones algunas son íntegramente en la tercera persona—; así, probablemente la versión que Joyce conocía era similar o era una de estas dos, en las que, de dos formas diferentes, se produce ese salto narratorial.

Es como si las dos etapas aristotélicas de lírica y épica aparecieran escalonadas en una sola obra, mostrando, así, la posibilidad de la fusión de los géneros aristotélicos mediante la mera transmutación de la voz narratorial y el punto de vista. Lo que interesaba a Joyce de *Turpin Hero*<sup>193</sup> es cómo mostraba en su estructura cuán fácil es combinar en una sola obra, con naturalidad, la evolución del tono lírico hacia el épico<sup>194</sup>.

En *A Portrait*, los primeros párrafos se inician con la voz interior de Stephen niño, una voz ingenua que anticipa a Faulkner y el resto sigue en tercera persona, aunque emplea también la introspección y el *Uncle Charles principle*. Esa fusión de géneros fue tomada tan en serio por Joyce que es muy similar a la fractura de *Dubliners* entre los *tres* primeros relatos en primera persona y los restantes nueve en tercera. Esa fractura es más marcada en *Ulysses*, entre los *tres* primeros capítulos de Stephen (*Telemachia*) y los *quince* de Bloom y otros personajes (*Odisea* y *Nostos*). Asimismo observamos un paralelismo entre la audacia y la astucia de Stephen y Turpin: del mismo modo que el salteador roba con astucia verbal al abogado, Stephen suele convencer a su adversario con astucia. Ya hemos vistos dos ejemplos: el primero, cuando audazmente denuncia al padre Dolan al rector, y el segundo cuando convence al presidente en el último momento y con hábil astucia para que le dejen leer su conferencia (*Vid.* pp. 121-4).

#### IV.4.c) Simbolismo, *leitmotivs* y *frames*

¿Qué metamorfosis realizó Joyce al desmontar *Stephen Hero* y montarlo como *A Portrait*? Estética y estilísticamente, transformó un estilo naturalista (similar al de *Dubliners*) en una nueva forma simbolista y modernista. Joyce crea símbolos y motivos propios y *leitmotivs* recurrentes. Como los motivos eliotianos, su dispersión fragmenta, pero su recurrencia termina por aglutinar y coser el texto. Son dinámicos: al igual que en el *leitmotiv* musical, que reaparece bajo distintas armonizaciones y variaciones, cada motivo evoluciona bajo nuevos matices, y va ganando en intensidad hasta alcanzar un clímax que es la apoteosis de un descubrimiento: una *epifanía*. El motivo del bate de cricket resonando en el patio, inicialmente fresco y lúdico, se transforma luego en el sonido de la palmeta de castigo. La perspectiva multisensorial (como en la parte que marco [en azul](#)) y recurrente de este motivo, bajo varias formas y significados sirve como contextualización para los momentos clave epifánicos que son los pilares de la estructura:

The fellows laughed; but he felt that they were a little afraid. In the silence of the soft grey hair he heard the cricket bats from here and from there: pock. [That was a sound to hear but if you were hit then you would feel pain.](#) The pandybat made a sound too but not like that.<sup>195</sup>  
(*A Portrait*: 39)

<sup>193</sup> Creo que la alusión del título es múltiple: alude a la estructura similar entre *Stephen Hero* y *Turpin Hero*, a la similitud entre Stephen como astuto *trickster* que engaña con el diálogo al enemigo; a su enfrentamiento a la hipocresía social; al abandono de su tierra; al ser castigado por una falta ridícula —Turpin fue colgado por matar un gallo, Stephen es castigado por un malentendido de Dolan—; y al hecho de que Joyce siempre incluía en su repertorio la balada, identificándose con él, como intérprete en primera persona. El título se lo sugirió Stanislaus.

<sup>194</sup> Por si fuera poco, combina, de forma simple, lo trágico y lo cómico. Hay que tener en cuenta que, a diferencia de la picaresca española, cómica, la inglesa, como en *Turpin Hero*, puede ser épico-cómica.

<sup>195</sup> Reaparece aquí, con lógica y razones de niño, el mismo relativismo socrático y sofista, y la *coincidentia oppositorum* que permean todo Joyce. El sonido *pock* es hermoso como sonido pero la sensación del golpe es dolorosa, como el fuego es hermoso y da calor pero en el infierno significa dolor, y la epifanía puede ser tanto una fase memorable de la mente como un recuerdo soez.

El sonido “pock”, como el fuego, puede ser un bien o un mal (Vid.p.25). Así, al hacernos empatizar con el horror de Stephen al castigo, Joyce nos condiciona para experimentar el castigo injusto y sentir su rebelión heroica como una *epifanía*. Lemon considera que la preparación del efecto de los motivos en sus sucesivas apariciones es la característica más sobresaliente del método de composición de Joyce. (Lemon: 1968) Otro motivo, el de la sumisión al poder, surge cuando Stephen está recitando el *Confiteor*, y el acto de confesión le trae a la memoria, en *flashback*, el momento en que Heron y Boland le recuerdan que Mr Tate ha dicho que su último ensayo es herético. A Heron no le importan la moral ni la poesía; se trata sólo de someterle, y le golpean contra la alambrada para que admita (*confiese*) que Byron era un mal poeta:

–Admit that Byron was no good.  
 –No.  
 –Admit.  
 –No.  
 –Admit.  
 –No. No. (A Portrait: 72).

Este recuerdo a su vez le retrotrae a otro, al momento en que Heron y Wallis le descubren su secreto enamoramiento, antes de la representación teatral. Temiendo que se pongan violentos, él se arrodilla de forma cómica y reza el *Confiteor* en una broma sacrilega para hacerles reír y que le dejen en paz. En el fondo, no obstante, se trata de una humillación enmascarada. Heron repite la expresión “Admit!” unida a un golpe de vara (Vid. A Portrait: 68). En este caso no tenemos que seguir la línea para encontrar el *leitmotiv*: directamente, Stephen analiza la línea lógica que le lleva en cadena de una asociación a otra y nos guía por ella. Ya estamos cerca del monólogo interior, siguiendo el proceso de recuerdos por asociación, pero autoanalíticamente. Tanto el motivo del *confiteor*, ligado al sometedor Heron, como el *leitmotiv* del sonido *pock*, y al sometimiento al *pandybat* del Padre Arnall, nos remiten a la amenaza física para el sometimiento suplicante, anunciados desde la primera página del libro como el sometimiento a los mayores ( pide perdón o las águilas te arrancarán los ojos). Es siempre un sometimiento social de la personalidad. Esto prepara el *motivo* de la confesión: el pecado carnal de Stephen se convierte en un infierno hasta que logra confesarlo. Tras la contrición, la vida recupera su alegría perdida, liberándose de esa culpa inducida y de la amenaza del Infierno.

Pero este motivo de la gracia salvadora, se revela, en la última parte, como la tentación. Cuando los jesuitas le proponen ser prefecto, descubre en la visión de la *muchacha-pájaro*<sup>196</sup> que las propuestas, encaminadas seguramente a hacerle religioso, son acechanzas del poder contra su identidad libre. Los motivos de la tentación, el sometimiento y la salvación persisten, pero su sentido simbólico evoluciona con la maduración de Stephen: la tentación artística y sexual se epifaniza como salvación y el sometimiento salvador se revela como tentación del

<sup>196</sup> El carácter de pájaro anuncia el vuelo de Stephen, *epifanía* de la liberación de su alma. El fragmento íntegro, llamado por algunos críticos *epiphany of the sea-bird*, ya ha sido citado y comentado (Vid. pp.81-2).

poder. Paralelamente, la confesión que se le ha exigido desde la primera página se transforma en el último capítulo en la confesión a Cranly, que es en realidad un orgulloso manifiesto de su rebelión definitiva y su programa estético. La proclamación de rebeldía se la arranca Cranly, al intentar convencerle de que finja creer ante su madre moribunda: no hay nada más indudable en la vida que el amor de una madre<sup>197</sup>. Stephen reacciona afirmando que no servirá a su nación, religión o familia –su *non serviam* luciferino–. Lo que parecía un vector lineal de *leitmotifs de sometimiento*, ha resultado trazar una espiral de evolución que ha madurado hasta tomar la dirección contraria.

#### IV.4.d) Mímesis de géneros: el modelo como catalizador de su retrato.

Otro aspecto aglutinante-disgregante, fuera del *motivo*, es el empleo de distintos géneros de discurso y sangrados a lo largo de la novela, que se magnificará en *Ulysses* y *Finnegans Wake*. Su función siempre será mimetizar el tema tratado; y, por tanto, en *A Portrait*, imita el tema, que es el aprendizaje de Stephen, pero, al ser, así, un personaje *in progress*, las técnicas y el estilo van evolucionando con él. No sólo su forma de razonar, como en los balbuceos del inicio, sus anotaciones en el cuaderno escolar, o sus primeros escarceos poéticos en la Villanelle; también imita los estilos de sus lecturas, incluido lo que lee en los *graffiti*, sin excluir los de los aseos; sus lecturas, naturalmente, van evolucionando y esto se contagia al estilo.

Desde otra perspectiva, o sea, ignorando esta función, la diversidad de géneros *per se*, como característica del modo de construcción de *A Portrait* ha interesado mucho a la crítica postestructuralista. Riquelme enumera los *paratextos* de *A Portrait*, como el título, el epígrafe de Ovidio o el diario final (Riquelme, 1981: 301-321) y Heath trata los diferentes tipos de texto que forman *A Portrait*, “from the sermon to the brief epiphanies that reappear in the former novel” (Heath, en Attridge, 1984:35). Los postestructuralistas han querido ver en ello una búsqueda de reconstrucción del yo del autor o una deconstrucción paso a paso de la construcción del yo de Stephen. El planteamiento es certero, pero añadimos que su función es a la vez artística y estilística: la inclusión de *objetos* reales –un graffiti, una tonada, una carta, un poema de Stephen, su lista de la compra– se justifica ya en el objetivo estético de lograr una mímesis real, *showing, not telling*. Vemos, asimismo, que la variación de géneros se explica suficientemente en el gusto que siempre tuvo Joyce por la *imitatio* y por practicar distintos estilos y dar múltiples dimensiones al texto. En *A Portrait* aprovecha esta virtud para ir adaptando el discurso a las lecturas y maduración literaria del personaje.

En ocasiones, se percibe que, como decimos, también lo hace por gusto, como cuando al final de la novela concluye con fragmentos del diario de Stephen, una interpolación típicamente decimonónica (pensemos en Mary Shelley, Goethe, etc.), o cuando, en *Dubliners*, donde no hay nada de Deconstructivismo ni de *bildungsroman*, aparece representada una tarjeta pidiendo el voto, en *Ivy Day in the Committee Room*, una tarjeta de deceso en *The Sisters* y una canción

---

<sup>197</sup> Esta frase llegará a ser un *leitmotiv puente* entre las dos novelas cuando lo reutilice en *Ulysses*.

picante en *The Boarding House*. Muchos ejercicios de estilo resaltan por su cualidad gráfica y visual. Estas interpolaciones servirán como ensayos para las que más tarde poblarán *Ulysses*. Así, intercala lo que está escrito en el cuaderno escolar de Stephen:

Stephen Dedalus  
Class of Elements  
Conglowes Wood College  
Sallins  
County Kildare  
Ireland  
Europe  
The World  
The Universe (A Portrait: 13)

Mucho más adelante, representa una pesada oración de contrición con la voz del oficiante y las respuestas, íntegramente, en lugar de resumirla, como habría hecho otro autor, ya que comprende que sólo así logra expresar su ritualidad, su obsesividad y su lavado de cerebro sistemático. No nos cabe duda de que también buscaba el hipnótico efecto caligramático:

-O my God!-  
-O my God!-  
-I am heartily sorry-  
-I am heartily sorry-  
(... ..)  
-and I firmly purpose-  
-and I firmly purpose-  
-never more to offend Thee-  
-never more to offend Thee-  
-and to amend my life-  
-and to amend my life- (Ib.: 118)

Cuando descubren a alumnos realizando actos sexuales en los retretes y se les va a azotar, el inocente Stephen no quiere creerlo. Tal vez sólo estaban haciendo *graffiti* allí, quiere creer, pero, a la vez, Stephen intuye que un enigma adulto destella de algún modo en las insidiosas medias palabras que larvadamente insinúan pecados ocultos:

-We all know why you speak like that. You are McGlade's suck.  
Suck was a queer word. The fellow called Simon Moonan that name because  
Simon Moonan used to tie the prefect's false sleeves (...). But the sound was  
ugly. Once he washed his hands (...) and the dirty water went down through the  
hole (...). And ... made a sound like that: suck. Only louder. (Ib.: 9)

Lo sucio está amparado en el acertijo críptico, epifánico, de humor anónimo: intenta descifrar el misterio, y recuerda lo que está escrito en los retretes, como si fuese un jeroglífico:

And behind the door of one of the closets there was a drawing in red pencil of a  
bearded man in a Roman dress with a brick in each hand and underneath was the  
name of the drawing:

Balbus was building a wall.

(...) And on the wall of another closet there was written in backhand in beautiful  
writing:

Julius Caesar wrote The Calico Belly<sup>198</sup>. (Ib.: 38)

<sup>198</sup>Alusión a *Commentarii de bello gallico*, quizás sólo fónica, por lo que Dámaso traduce *De Bello Galgo*. Cambiando el orden y algunas letras, se lograba aludir simultáneamente a Bello Gallico, Callico Valley (el Valle del Percal, en EEUU), y a "belly" y "de" deviene "the"; Joyce empezaba a atisbar la posibilidad del *finneganes*.

En vez de parafrasear las pintadas, las sangra, imitando el *graffiti* visualmente. Igualmente, realza en sangrado otro *graffiti*, una burla escrita en el muro del colegio hacia Tyson, que iba a clase en pony:

As Tyson was riding into Jerusalem  
He fell and hurt his Alec Kafoozelum<sup>199</sup> (Ib.: 71)

Se conjugan aquí el gusto de Joyce por reflejar el humor vulgar, los juegos de palabras escolares –sean ingeniosos o pueriles, como en este caso–, y la representación visual del sangrado; pero también se percibe que es en los jesuitas donde se impregna del gusto por la parodia y por la fusión de la realidad más ramplona con elementos cultos en tono lúdico. Además, estos fragmentos ordinarios realzan el estilo lírico de la prosa joyceana. Estas interpolaciones de *objets trouvés* visuales y *puns* retratan la evolución mental de Stephen y, por ello, a partir de la mitad de la novela, las bromas escolares se vuelven más refinadas;

–Are you annoyed? he asked.  
–No, answered Stephen.  
–Are you in bad humour?  
–No.  
–Credo ut vos grandissimus mendax estis –dijo Cranly–, quia facies vostra  
monstrat ut vos in damno fututo malo humore estis.<sup>200</sup> (Ib.: 171)

En estas humoradas con latinajos estudiantiles, Joyce halla un recurso que usará en la “Misa” de Mulligan. El propio Stephen usa el latín para el sacrilegio en su “*Confiteor*” amoroso ante Heron (Vid.p.171); hay conversaciones en latín, y Cranly, intentando arreglar una discusión jugando, levanta el balón en ofrenda al cielo: “–Pax super totum sanguinarium globum” (...) “–Nos ad manum ballum jocabimus.” (Ib.: 174) A medida que Stephen va madurando, las citas procaces de su niñez, las alusiones al vodevil o las cancioncillas ordinarias o infantiles van reduciendo su frecuencia, mostrando otro paisaje mental en que prevalece el lirismo adolescente, las lecturas poéticas de calidad o la lírica *villaneta* que escribe Stephen. El cosmos lúdico no desaparece completamente y esa dualidad es el cosmos contradictorio de toda su obra, donde lo sublime y lo procaz conviven, como anunciaba en su definición de *epifanía*. Por supuesto esta forma contribuye a expresar la evolución de Stephen, pero la forma cobra tanto relieve que comparte protagonismo con su función. En la estructuración, la principal diferencia entre *Stephen Hero* y *A Portrait* es, precisamente, el incremento de fragmentariedad, o sea, una mayor dosis de modernismo formal. La estructura está fragmentada por saltos en el tiempo que se resuelven con inicios abruptos, en que el lector ha de deducir, de forma autónoma, la existencia del lapso de tiempo intermedio. Pero también encontramos fragmentariedad en los

---

<sup>199</sup> Traduce Dámaso: “Tyson iba a caballo hacia Jerusalén/Se cayó y se hizo daño en el kulipulén (*Retrato del artista adolescente*: 91). La referencia de Kafoozelum al trasero viene por alusión a una parodia de moda de la canción homónima de Blume de 1866. En la parodia, Kafoozelum tiene sexo anal con un sacerdote y luego lo expulsa explosivamente. Tyson no queda muy bien parado en la pintada.

<sup>200</sup> Hallamos aquí que la traducción de Dámaso Alonso cambia *sanguinarius mendax* (*bloody liar*, que no puede usarse así en latín) por *grandissimus mendax* –con lo que se pierde el humorismo del *latinglish* escolar– y *damno malo humore* (*damned bad mood*) por *fututo* (*jodido*) *malo humore*, más acertadamente.



contrapuntos entre interioridad y exterioridad. Es el contraste abrupto exterioridad/interioridad que señalamos ya en *The Encounter* y en *Alfred J. Prufrock* (Vid.p.98). Pero tanto la exterioridad como la interioridad *pasan por la mente de Stephen*; la distinción entre lo mental y lo sensorial se niega, y es sustituida por la oposición “interioridad-en-la-mente”/“exterioridad-en-la-mente”. Thornton señala que la exterioridad es tan psíquica como la interioridad y por ello ambas se presentan al mismo nivel: "what Joyce aims to simulate is not the flow of thought in Stephen's mind, but the flux of thought/feeling/sensation/mood in Stephen's psyche" (Thornton, 1999: 121).

Una lectura que no comprenda la estructuración de fragmentos puede llevar a creer que es un pastiche *caótico ex profeso*; casi toda la recepción inicial de *A Portrait* veía la calidad pero rechazaban la inasibilidad del texto; así, Booth ve la obra como ambigua y confusa para los lectores por carecer de un narrador fiable y tener una estructura inasible en la que el lector no sabe a qué atenerse. (Vid. Booth, 1961, *passim*) Habría que pensar que a Booth, como a muchos críticos y lectores, les resulta difícil interpretar correctamente un texto para el que no les sirven sus categorías, y por tanto deducen que debe estar mal confeccionado. También podría una lectura errónea llevar a interpretarlo como un pastiche caótico ex profeso. Eso llevaría a creer que es una obra postmoderna *avant-la-lettre*, postestructuralista o deconstructivista, en la que el yo está disgregado y se postula su irrealidad. No se trata de eso exactamente. Joyce no tiene ningún problema en desmontar el yo y mostrar cierta disgregación, pero lo hace para *imitar a la naturaleza en su operación*. En nuestro devenir cotidiano, a una acción sigue una percepción sensorial, luego una reflexión, un recuerdo y retorna alguna percepción; pero seguimos realizando alguna acción. No hay tal cosa como momentos de acción y pensamiento netamente separados en la vida real. Ahora bien, un texto tiene inevitablemente formato lineal. Y la única manera de emular esto en la forma textual es interrumpir abruptamente lo exterior y lo interior (una opción alternativa es la técnica del *contrapunto*, o sea una alternancia de fragmentos sistematizada y más frecuente). Por tanto, como defiende Thornton, *A Portrait* no se puede considerar postmoderno: “although *A Portrait of the Artist as a Young Man* does involve a profound criticism of the modernist view of the self, Joyce does not claim the self is nonexistent or merely a cultural construct (as the poststructuralists would have it) (Thornton, 1999: 3). Y concluye:

My claim, then, is that virtually everything in this novel simulates a dimension of Stephen's psychic milieu –either his individual psyche, or the circumambient social psyche. (...) Joyce's aim throughout is not to subvert or parody the idea of the coherent self; quite the contrary, it is to show that the continuity and entelechy of Stephen's self has sources deeper than the conscious, individual mind. (Ib.:109)

La estructura fragmentada de *A Portrait* surge, pues, de una reflexión estética de cómo representar la realidad lo más fielmente posible; de hecho, sacrificó la estructura lineal que ya había logrado en *Stephen Hero* y la reconvirtió en fragmentaria, como un cubista partiría de

bocetos figurativos para luego sintetizar lo esencial abstracto de ellos. Este doloroso ejercicio le fortalecerá técnicamente para elaborar *Ulysses*. En el fondo, está recuperando y regresando a la forma originaria de su redacción, previa a Stephen Hero, forma que había sido rechazada, sólo que dotándola ahora de una estructura fuerte. Se trata de un montaje en *takes que* permite relativizar el tiempo, subrayar los momentos definitivos de la memoria (epifánicos) y mostrar el mundo interior. Sin embargo, ¿cómo logra técnicamente diferenciar interioridad/exterioridad? Uno de los recursos que usa para contrastarlas es la variación de velocidad, representando las reflexiones y recuerdos mediante ritmos cadenciosos y la actualidad inmediata en ritmos rápidos y dinámicos. Robinson señala esta técnica (Robinson, 1971: 63-84, *passim*), y pone como ejemplo el siguiente fragmento, en que los asteriscos separan una sección reflexiva en marcado tempo lento, meditativa a lo *haiku*, de una sección de actualidad instantánea dinámica y rápida. En ambas hay una fluidez extraordinaria y un ritmo natural; la diferencia reside en el *tempo* rítmico de esa fluidez y en la eliminación de pausas en la segunda sección:

*He heard the choir of voices in the kitchen echoed and multiplied through an endless reverberation of the choirs of endless generations of children: and heard in all the echoes an echo also of the recurring note of weariness and pain. All seemed weary of life even before entering upon it. And he remembered that Newman had heard this note also in the broken lines of Virgil giving utterance, like the voice of Nature herself, to that pain and weariness yet hope of better things which has been the experience of her children in every time.*

\* \* \*

He could wait no longer.

From the door of Byron's publichouse to the gate of Clontarf Chapel, from the gate of Clontarf Chapel to the door of Byron's publichouse and then back again to the chapel and then back again to the publichouse he had paced slowly at first, planting his steps scrupulously in the spaces of the patchwork of the footpath, then timing their fall to the fall of verses. (A Portrait: 143)

Como observamos, el abrupto cambio de velocidad y tono se apoyan en la pausa que marcan los asteriscos para marcar tanto tipográfica como estilísticamente el paso de interioridad a exterioridad. Si nos fijamos sólo en la continuidad sin pausa, en la estructura rítmica, y en la circularidad, la segunda sección podría ser ya un fragmento de *Finnegans Wake*. Obsérvese la gran similitud (el coloreado de las partes análogas es mío):

From the door of Byron's publichouse to the gate of Clontarf Chapel, from the gate of Clontarf Chapel to the door of Byron's publichouse and then back again to the chapel and then back again to the publichouse (...). (A Portrait: 143)

past Eve and Adam's from swerve to shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs (...)

(Finnegans Wake: 3)

En ambos casos se usa un hallazgo muy personal: el *quiasmo joyceano* iconiza el mismo movimiento espacial circular que significa. Esta aceleración, hacia la mitad del capítulo IV, marca un antes y un después: el ritmo rápido logra un estilo muy funcional y veloz que se contagia a todo el final de la novela, marcado por la acción.

Algunos autores llegan a considerar que su narrador en tercera persona no es la voz del autor omnisciente, sino un monólogo interior en forma de narrador, a falta de mejor técnica; es

decir, un monólogo interior narrativizado, redactado, incluso tal vez por el mismo Stephen en su mente (habría un precedente en *A Painful Case*). Sería el paso previo para el monólogo interior totalmente internalizado de Molly en *Ulysses*. Para Robinson se trata de un *monólogo interior narrado*:

The two structural monologues form the frames on which Joyce built his irony. The mechanics of the first frame may be said to consist fundamentally of the interplay of levels of experience within the same character. The ensuing irony is, as we have seen, of a gentle nature, tending towards an understanding of the reasons for the existence of irony rather than merely being destructive. (...) if Stephen is the ostensible ironist for the first frame of ironic reference, then Joyce, as narrator in the structural unit of narrated interior monologue, occupies that position for the second. (Robinson, 1971:75)

Nosotros consideramos que se trata del *Uncle Charles principle*, en que el narrador se contagia a veces no sólo de las percepciones y pensamientos del protagonista –sería *discurso indirecto libre*– sino también de su léxico y concepciones más idiosincrásicas. Pero ese contagio es ocasional, con lo que no se podría postular el monólogo interior narrado sino en determinados fragmentos que emplean este *principio*, y aún en ellos sería una cuestión de perspectiva (es un monólogo interior con rasgos de narración omnisciente o bien es una narración omnisciente con rasgos del monólogo interior).

Los mencionados *leitmotifs* entrarían dentro de lo que la teoría de la recepción denomina *frames*, similares a la *recollectio* medieval. En la *recollectio*, un motivo o una frase clave reaparece aportando ritmo estructural y dando sentido, logrando redondear una obra. El *frame* incluiría cualquier referencia intratextual, pero también extratextual: lo importante es que el lector la ha leído anteriormente, *has been here before*. Los *frames* adquieren súbitamente sentido cuando reaparecen, con lo que el lector vuelve atrás y reinterpreta las escenas pasadas; después, vuelve donde estaba y reinterpreta la ocurrencia actual a la luz de todo el proceso. En otras palabras, recolecta, recoge la cosecha de lo antes sembrado. La obra se convierte en un ente dinámico como la vida y la naturaleza, se vuelve cooperación con el lector, y a la vez se recupera cohesión estructural que el fragmentarismo ha tenido que sacrificar.

Rossmann afirma que Joyce lleva al extremo las *elipsis* en su relato, de manera que el lector se ve compelido a centrarse en los *frames*, que el lector va situando “alrededor” de cada escena para que cobre sentido. En principio, los *frames* se componen de información que el lector ha obtenido anteriormente en la obra, o en otras obras, pero ese efecto puede reproducirse indefinidamente a partir de muchos motivos y en cualquier dirección, generando mayor complejidad:

Such evolving contexts often have a complex morphology. An idea, image, phrase or situation may be carried forward as the necessary interpretative context for a later moment in the narrative, but may then dissolve into an associated idea, image, phrase or situation which is itself carried forward to form a portion of the context of a still later narrative section, and so forth (Rossmann, 1982: 30)

Como veremos, la interreferencialidad crecerá exponencialmente en *Ulysses* pero, en *Finnegans Wake*, Joyce la llevará al infinito: todo podrá remitir a todo. Como dice Fritz Senn, "Joyce also turned back to reinstitute an ancient technique to spell out meanings by sending the mind forward and backward" (Senn, 1984: 77).

#### IV.4.e) Exterioridad/interioridad. Aplicación de las fases de la percepción

Joyce renuncia a usar la lengua para investir los objetos de solidez o la reflexión para cohesionarlos; la usa, por el contrario, para disolverlos en sensaciones de la mente individual, tal y como funciona la experiencia según Pater (y de ahí la similitud con la pateriana Woolf):

At first sight experience seems to bury us under a flood of external objects (...) But when reflexion begins to act upon these objects they are dissipated under its influence; the cohesive force seems suspended like a trick of magic; each object is loosed into a group of impressions –colour, odour, texture– in the mind of the observer. And if we continue to dwell in thought of this world, not of objects in the solidity with which language invests them, but of impressions unstable, (...) it contracts still further. (...) (...) those impressions of the individual mind (...) are in constant flight; that each of them is infinitely divisible also; all that is actual in being a single moment, gone while we try to apprehend it (...) It is with this movement, with the passage and dissolution of impressions, images, sensations, that analysis leaves off (...)  
(Pater:208-210)

De entre todos los sentidos de la exterioridad, la crítica ha escrito más sobre la visión, a pesar de que Joyce subraya que la visión estética tomista –y, por ende, la suya– significa percepción mental de cualquier estímulo de los sentidos; su representación de imágenes es desbordante no obstante su sempiterna sobriedad. Como ya mencionamos (*Vid.* pp.81-2), a veces se le etiqueta dentro del Impresionismo literario: "Just as the Impressionist painters insisted that it was their superior vision rather than just the objects they depicted which justified their work, Joyce located claritas not only in the whatness of the work of art but in the eye of the beholder". (Beebe, 1980: 21) Benstock destaca que la simbología de los colores y sensaciones en Joyce es completamente personal y alejada de los constructos culturales: "The basic colour in *A Portrait* is gray; the most powerful contrast is between coldness and warmth; the essential substance is the sluggish matter of the earth, filth and slime. It is against this conspiracy of ambiance that Stephen struggles to attain wings". (Benstock, 1976: 200)

Es extraordinaria la atención que presta, simultáneamente, al oído y a las sensaciones táctiles. Mediante la combinación de los cinco sentidos en un fragmento, logra expresar la multisensorialidad de la mente pensando (las cursivas son nuestras): "There were different kinds of pains for all the different kinds of sounds. A *long thin* cane would have a *high whistling sound* and he wondered what was the *pain* like. It made him shivery to think of it and *cold* (...)" (*A Portrait*: 39)<sup>201</sup> Aplicando su teoría estética de las fases de la percepción, un mismo objeto es reconstruido mentalmente a partir de todos los sentidos (las cursivas son nuestras): "In the

---

<sup>201</sup> Es un recurso de origen jesuítico, que, como veremos al analizar A.M.D.G., recomendaba San Ignacio de Loyola.

*silence of the soft grey air he heard the cricket bats from here and from there: Pock. That was a sound to hear but if you were hit then you would feel a pain.*” (Ibidem)

#### IV.5. Significación de *A Portrait*

Eliminado el proyecto de presentar las *Epifanías* como fragmentos descontextualizados y la perfección tentadora de lograr una obra en que el texto se teoriza a sí mismo que era *Stephen Hero*, Joyce alcanza una cima de distanciamiento que le permite un verdadero retrato desinteresado; la bella mentira romántica que iba a ser *Stephen Hero* es mejorada por la sobria verdad novelesca de *A Portrait*. Al transformar a Stephen de héroe-profeta en un personaje visto con distancia, Joyce ha dejado de ocultar el marco ficcional; ha superado la fantasía autorrealizante del Realismo, Romanticismo y Simbolismo y se atiene modernísticamente a lo real. *A Portrait* renueva el *quiasmo*, dándole un sentido metafísico-dinámico; introduce las epifanías integradas; da sentido estructural a los hallazgos vanguardistas, al *contrapunto* y al fragmentarismo; aplica el *leitmotiv*, la elipsis narrativa, el corte e inicio abruptos, inventa el narrador mimético, y todo ello con musicalidad y esprupulosa astucia. En la cita que abre la novela, Joyce nos prepara para una literatura desconocida:

*et ignotas animum dimittit in artes*<sup>202</sup>

En *A Portrait*, Joyce forjó su aborrecido y elegido instrumento, las alas de su arte.

---

<sup>202</sup> La cita completa, de la *Metamorfosis* de Ovidio, que Joyce obvia para que el lector culto la complete y saque conclusiones, es muy elocuente, es: “*et ignotas animum dimittit in artes naturamque nouat*” (Vid. Ovidio Nasón: 102); trad.: “y dispone su espíritu para trabajar en una técnica nueva, y revoluciona la naturaleza” (*Ib.*); la cita se refiere a la decisión de Dédalo de recurrir a técnicas nuevas para inventar algo revolucionario: las alas de su huida.



## CAPÍTULO V

### PROGRESIÓN DE LA ESTÉTICA Y ARTIFICIO NARRATIVO EN *ULYSSES*.

---

#### V.1. Génesis de *Ulysses*

El hecho de que iniciara sus relaciones con Nora –el 16 de Junio de 1904– no impidió que Joyce siguiera con sus correrías<sup>203</sup>. En una de ellas fue golpeado y le recogió un judío llamado Alfred Hunter, que lo llevó a su casa. Joyce vio en esta aventura casual (este *objet trouvé*) una epifanía, y, a través de ella, además, un paralelo odiseico, por lo que decidió desarrollarla en un relato: “*Ulises en Dublín*”. Pero, conforme meditaba en su escritura, decidió que debía ser una novela larga; y fue en 1917, en Locarno (Suiza), tras una iridectomía, y tras tres días sin ver, cuando Joyce consiguió redactar los tres primeros capítulos de *Ulysses*. Los envió a Pound, que le respondió: "Bien, Sr. Joyce, parece que es usted un escritor endiabladamente bueno.... Y creo que este trabajito suyo podría llamarse literatura” (Pindar: 2007:91). Ya en Zürich, continuó la redacción, colgando sobre su escritorio un retrato de Svevo y la fotografía de una estatua griega de Penélope. (Budgen, 1937: 188) Joyce le preguntó a Budgen qué creía que Penélope estaba pensando. La descripción de Budgen sugiere que se trata de la copia romana de una escultura griega, que se encuentra en el Vaticano, y la anécdota indica que Joyce pensaba en el judío Svevo como modelo de Odiseo, y seguramente en Livia como modelo de Molly (más tarde pidió una fotografía de Livia con el pelo suelto). Pero Joyce no quería retratar a Hunter, Svevo o Ulises, ni a Livia, Nora o Penélope, sino sintetizar tipos universales, y observaba modelos –para Bloom usó muchos–; así, todos los personajes son arquetipos, síntesis, y, sin embargo, para ello busca la concreción de sus detalles más reales.

*Ulysses* se empezó a publicar por entregas en 1918 en *The Little Review*. Weaver criticó el capítulo de *Sirens*, pero elogió *Nausicaa*; Eliot se entusiasmó con *Oxen of the Sun*, como símbolo de la futilidad de todos los estilos ingleses (Woolf, *A Writer's Diary*: 49). Pound convenció a Joyce para viajar a Londres y, a su paso por París, distribuyó entre todos los amigos influyentes que allí tenía ejemplares de *A Portrait*; de tal manera que el anónimo Joyce de Zürich, al llegar a París, con 38 años, era ya la comidilla de los literatos de vanguardia y sus lectores. Allí le presentaron a Sylvia Beach y a Adrienne Monnier, dos librerías de prestigio que

---

<sup>203</sup> En *Grace*, de *Dubliners*, ya retrató la situación de un hombre embriagado que cae y es recogido por un buen samaritano que le ayuda a recobrar; la situación le había ocurrido a su padre y le empezaba ocurrir a él; el tema de la caída y la gracia se reiterará en *Finnegans Wake*, en HCE, Finnegans y Humpty Dumpty.

recomendaban, con éxito, su obra. Pero *Ulysses* estaba vetado en EEUU y el editor Huebsch le exigía cambios sustanciales para publicarlo. Tras una escena en la librería Shakespeare and Company, en que Joyce prácticamente se vino abajo, Beach le ofreció publicarlo con el sello de la librería. Yeats, Gide, Hemingway y Churchill pidieron un ejemplar. Las correcciones finales aumentaron un tercio el volumen del libro, publicado, a petición propia, en su 40 cumpleaños. Joyce finalmente se avino a enviar esquemas explicativos a Stuart Gilbert y Carlo Linati, para explicar la obra, al menos, a aquellos críticos que le iban a tomar en serio. A Linati, además de indicarle claramente que no divulgara los esquemas, le aclaró:

It is the epic of two races (Israel-Ireland) and at the same time the cycle of the human body as well as a little story of a day (life)... It is also a kind of encyclopaedia. My intention is not only to render the myth sub specie temporis nostri but also to allow each adventure (that is, every hour, every organ, every art being interconnected and interrelated in the somatic scheme of the whole) to condition and even to create its own technique. The character of Ulysses has fascinated me even since boyhood (...)

(*Selected Letters*: 271).

## V.2. Estética en *Ulysses*.

Existen obras que ignoran todo tipo de estructura previa; si, a pesar de ello, se sostienen, estas obras son las que cuestionan la estructura antigua. Porque tales obras, como *Ulysses*, no carecen de estructura, sino que han ideado *otra* estructura. Así, Umberto Eco llama a *Ulysses* “la última novela *bien hecha*” (Eco, 2000:99) La orfandad de sus personajes —y de Joyce— de un padre o hijo real y de un orden o dios-padre espiritual, se manifiesta en la búsqueda del padre y el hijo en la jornada, pero también en la búsqueda de un orden nuevo en la estética y en la existencia. Más aún, el *bricolage* y el pensamiento salvaje que pugna por ser ingeniería dantesca, se deben directamente a la orfandad de Joyce no del orden anterior, sino de un orden. Es también la búsqueda de Picasso, de infinitos módulos, posibilidades ordenadoras, que destruye y vuelve a reconstruir. Es la respuesta a la pregunta de Nietzsche: “¿Qué ceremonias expiatorias, que juegos sagrados tendremos que inventar?” (Nietzsche, Friedrich, *La gaya ciencia*: 183-4). Nos encontramos ante la manifestación y epifanía de estos juegos sagrados, en un compendio de posibilidades que desarrollarán por caminos varios los autores del siglo XX. Es la quinta estética joyceana, que abandona el decadentismo y afronta el caos, muy próxima a la de *The Waste Land*. Dado que el entorno eliotiano-poundiano postulaba la existencia de un orden atemporal para todas las obras artísticas, una obra bien hecha suponía un conocimiento profundo de las anteriores y una íntima interconexión con ellas, por lo que la obra no está aislada en su propia unidad autosuficiente, sino incluida en esa tradición. Por tanto, *Ulysses*, como *The Waste Land* está saturado de hilos conductores a referentes culturales de todas las épocas y lugares, insertados de la misma manera descontextualizada y fragmentaria. También hay un clima semejante: la forma expresa un mundo sin orden, que Joyce va a expresar buscando su orden oculto, sumergido. Esta quinta estética joyceana compendia varias estéticas a la vez: una *estética de planos múltiples superpuestos*, una *estética de arquetipos poliédricos y de motivos recurrentes*, una *estética de la forma mimética dinámica* y una *estética del ilusionismo o trompe*



*l'oeil de realidad total*. Todo esto generará una *estética de la obra abierta*, en un cubismo intelectual que, paradójicamente, dejará cerrada al mismo tiempo. En el fondo de estas estéticas está siempre la búsqueda de un montaje, que permite edificar, pero cuya vocación es convertirse en un artefacto desmontable que se difumina, diluyéndose en la apertura, sugiriendo a la vez geométricidad definida e indefinición. Umberto Eco postula una estética del “ordo rethoricus” en *Ulysses*, consistente en la sustitución de la trama por órdenes de plantillas o andamiajes, válidos para limitar el texto, evitando que se dilate interminablemente; pero, una vez empleados los moldes, se retiran, y, habiendo sido necesarios para la composición, son prescindibles para la lectura. (Eco, Umberto, *Las poéticas de Joyce*: 74-91)

**V.2.a) La estética de los planos múltiples superpuestos**

Básicamente, *Ulysses* significa la demolición de todos los presupuestos sobre cómo debe construirse y qué debe ser una novela: "Todo novelista conoce la receta. No es muy difícil seguir un esquema sencillo, cronológico, que los críticos entiendan (... ..) Estoy tratando de construir muchos planos narrativos con un solo objetivo estético" (Pindar, 2007: 125). Estos planos son muchos; pero, para siquiera empezar a captarlos, hay que seguir primeramente el paralelismo troncal, fundamental. Esta principal estructura en paralelo equipara los pasos de Telémaco con los de Stephen y los de Ulysses con los de Bloom. Así, la estructuración de cada episodio-hora sigue unos pasos sistemáticos para aplicar el arquetipo mítico a la estructura básica de la narración. El método consiste en que, en primer lugar, cada escena de la *Odisea* impone sus líneas maestras a un capítulo de una hora de *Ulysses*, *siguiendo el reloj*, comenzando al amanecer que corresponde con la primera escena de Telémaco y Penélope en Itaca, para concluir al anochecer con el regreso de Odiseo. Una vez que ha hecho corresponder la hora con la escena homérica, Joyce sintetiza el significado abstracto de esa escena, que llama *symbol* o *meaning*. En tercer lugar, el significado o símbolo generará referencias culturales y otros planos superpuestos (el color, el órgano, la ciencia o arte correspondientes); todos ellos condicionarán el estilo del capítulo, que llama *technic*. Así elabora un esquema para cada capítulo con estas subdivisiones:


T I T L E	S C E N E	HOUR/ TIME	P E O P L E	O R G A N	C O L O U R	SYMBOL/ MEANING	SCIENCE/ ART	TECHNIC
-----------------------	-----------------------	---------------	----------------------------	-----------------------	----------------------------	-----------------	-----------------	---------

El esquema le permite saber exactamente lo que tiene que incluir en cada capítulo y con qué técnica, con lo cual se producen una serie de constricciones que limitarán el texto para que no se salga de ciertos límites. Aunque lo comentaremos más adelante, es interesante observar que la correspondencia de un órgano del cuerpo y un color con una idea, y en general la conformación

de este esquema, es muy similar a los esquemas de los Teosóficos, que son versiones de esquemas hindúes y pitagóricos.

Para analizar con cierta profundidad el método que Joyce emplea, será útil mostrar algunos esquemas de capítulos a modo ilustrativo. Para ello, he realizado esquemas sintéticos, que unifican el principal esquema que Joyce envió a Linati (en azul) y el que envió a Stuart Gilbert (naranja). Puesto que hay muchas diferencias, he marcado sus coincidencias (en letra violeta), contradicciones en asterisco (\*) y las casillas vacías con un conjunto vacío (∅). A la hora de representar los esquemas de los capítulos, indicaré el título, escena, hora, órgano, color, significado, ciencia o arte, y técnica, divisiones que también varían levemente pero indico mediante colores. Veamos ahora un ejemplo del proceso de composición capitular, a través del esquema de *Scylla and Carybdis*:

CLAVE: Azul, esquema de Carlo Linati;  
Naranja, esquema de Stuart Gilbert;  
Violeta, coincide; \*=Hay contradicción;  
∅ =Casilla en blanco

T I T L E	S C E N E	HOUR/TIME	O R G A N	C O L O R	SYMBOL/MEANING	SCIENCE/ ART	TECHNIC
S C Y L L A B I R A N S D	C H H R L Y L B I R A R Y	2PM 2PM 3PM	B R A I N	∅	STRATFORD /LONDON THE DOUBLE-EDGE SWORD HAMLET, SHAKESPEARE, CHRIST, SOCRATES, LONDON, STRATFORD, SCHOLASTICISM, MYSTICISM, PLATO, ARISTOTLE, YOUTH, MATURITY	L I T E R A T U R E	DIALECTIC  PERISTALTIC PROSE WHIRLPOOLS
		PEOPLE					
		SCYLLA CHARYBDIS TELEMACHUS ULYSSES ANTINOUS					

Aquí, la supervivencia misma de Odiseo se encuentra entre dos peligros mortales, pero debe pasar entre ellos; paralelamente, la supervivencia de Stephen o su muerte como artista se encuentra entre los peligros de la ciencia y los de la literatura. El significado profundo es /la espada de doble filo/, y el estilo correspondiente es la *dialéctica*. El tema son las dos peligrosas disyuntivas en pugna, que, al remitir a todas las disyuntivas en abstracto, generan múltiples planos de lectura: las oposiciones London/Stratford, Hamlet/Shakespeare, Christ/Socrates,

scholasticism/mysticism, Plato/Aristotle, youth/maturity). La dialéctica, a su vez, constriñe al texto a emular el funcionamiento del órgano que le corresponde: el cerebro. Por tanto, empleará un estilo dialéctico que actúe imitando al cerebro. Para representar la dialéctica Joyce eligió un debate en la Biblioteca, aportando aquí lo autobiográfico real; así, al título *Scylla and Carybdis* corresponde la escena *The Library*. Los personajes representarán a los de la escena odiseica, pero superpuestos a personajes reales (en la visión de Joyce), realizando las distorsiones creativas necesarias para que cumplan una función análoga. Stephen expone aquí su teoría sobre Shakespeare, pero se cubre negándola al final. En ocasiones, Joyce modificó su esquema. En este capítulo, por ejemplo, como se puede apreciar en mi esquema, el color quedó indeterminado, y, en otras, cambió el órgano del cuerpo.

### V.2.b) La estética de los temas mínimos recurrentes y el *leitmotiv*.

El paseo de Bloom por Dublín supone una experiencia de flashes continuos de anuncios, tiendas, pubs, que culminan en la visita a la farmacia, y la aparición de elementos en el deambular generan paréntesis de pensamientos que detienen el tiempo: asociaciones lógicas, fonéticas, bíblicas, judías, reflexiones rápidas, intentos de análisis breves que inicialmente parecen aleatorios, pero que van a constituir, por reiteración, un *continuum* de temas obsesivos que van solidificándose: el tema erótico, el de los negocios, el hebreo, el nacionalista irlandés, el católico, el del análisis de los hechos físicos o la ética. Hay una relación de fracaso entre ellos, de pérdida de un orden precisamente (la infelicidad e infidelidad conyugal, el exilio interior, sus complejos culturales y laborales. Eso hace que reconozcamos a Bloom cuando piensa ante nuestros ojos. Eco habla de la estética del *coupe en largeur* de *Ulysses*: las *tranches de vie*, en lugar de cortarse en sentido lineal, se cortan en profundidad (Vid. Eco, Umberto, *Las poéticas de Joyce*: 68); al fijarse en un cartel, la mente sigue pensando en la señal leída, extrayendo juicios, interpretaciones y asociaciones durante un lapso de tiempo. A veces evocan un tema obsesivo, como en Bloom el de la muerte de su padre e hijo, y el pensamiento es atraído como un torbellino por ese recuerdo; así, un objeto casual de la calle lleva a la estructura sumergida de los temas mínimos recurrentes de fracaso, se transmuta en el pensamiento obsesivo, la fijación, sea el erotismo femenino, sea la muerte de su padre y su hijo, y desaparece; al llegar a ese pensamiento, *lo casual deviene relevante*, y siempre queda *lo mismo*: Bloom solo, pensando en sus temas mínimos. Bajo la superficie del flujo sin dirección resplandece una permanencia latente y bufotrágica; cuando Bloom, tras leer un relato, lo utiliza como papel higiénico; o cuando Joyce compara su órgano genital, brotando en la bañera, con una flor, hay comicidad; pero hay un *pathos* trágico sostenido en la desesperada necesidad de paternidad de Bloom, o en su complejo de inferioridad al estilo judío<sup>204</sup>, en su dolorosa tensión sexual, en su intensa percepción de la mediocridad en que vive. Esas sensaciones desagradables, en un discurso

---

<sup>204</sup> Nos referimos a esa obsesión de inferioridad, neurótica y autoconsciente que abunda en Svevo, en Saul Bellow o en los guiones y obras de Woody Allen, por poner dos ejemplos.

aparentemente errático y sin dirección, son las claves del fracaso de *Ulysses* como libro comercial; son las claves de que incluso los intelectuales dejen el libro a medio leer. Pero el fracaso de *Ulysses* como obra comercial es su éxito como obra vanguardista.

El pensamiento recurrente se expresa por el regreso de un *ritornello* o estribillo, que acentúa la expresión de su carácter obsesivo, y que Joyce toma de la ópera y el canto; es el *leitmotiv*. Aunque sobran ejemplos, su empleo se ve claramente en *Telemachus*, en la repetición obsesiva de dos versos de *Who Goes with Fergus* de Yeats: “And no more turn aside and brood/Upon love's bitter mystery” (*Ulysses*: 9), que recuerdan la muerte de la madre de Stephen, pues él le tocaba la canción mientras agonizaba<sup>205</sup>. Los versos le asaltarán durante toda la jornada. En *Sirens* lo emplea con la repetición obsesiva en la mente de Bloom del retruécano “Idolores”. Los elementos permutables anuncian ya el *pun* múltiple de *Finnegans Wake*. Podemos descomponer el *pun* en /Ay+Dolores, personaje de la comedia musical de 1902 *Florodora*<sup>206</sup>/ + /I+/Idol/+ /ay=dolores/. El dolor evoca la infidelidad de la andaluza Molly (de ahí, Dolores, típicamente español)<sup>207</sup>, mientras alusión a la obra *Florodora* evoca un entorno picante de bellezas mareantes –reparto femenino que, de hecho, fue lo que dio éxito a esta floja obra–. Los ejemplos de *leitmotiv* similarmente referidos a obras musicales, poemas o frases significativas son una constante a lo largo de *Ulysses*. Los puntos de tensión en que se apoya la construcción narrativa convencional son sustituidos por este orden sumergido de temas mínimos recurrentes y *leitmotifs*, que por lo tanto no tienen puntos de giro, cambios de fortuna, planteamiento, nudo y desenlace, ni ninguno de esos recursos ascendentes que espolean el interés del lector, aunque sí puede decirse que confluyen en un vórtex en Circe, que cumple una función recopilatoria de todo lo pensado. Y no se puede creer que Joyce ignorase estos recursos, ya que los había utilizado en *A Portrait*, *Dubliners*, y sobre todo en *Exiles*, donde mostró un dominio exquisito para suscitar interés y tensión, y generar el *clímax*. Se trata de superar esto con una apuesta estética nueva.

### V.2.c) La estética de los arquetipos poliédricos

Su imitación del discurrir intuitivo del pensamiento, del sueño y las asociaciones relacionaban al *Ulysses* con Freud y Jung; pero poco o nada tenía que ver con ellos; no es extraño que se asemejen autores que analizan la mente, el espacio, el tiempo; es lógico que haya analogías. Por ejemplo, Joyce conocía las teorías junguianas del inconsciente colectivo y sus arquetipos, pero se atenía a las suyas propias sobre *arquetipos multidimensionales*. La explicación de Joyce respecto a su preferencia por Odiseo como modelo resulta clarificadora. Habla como si fuese una idea propia, y no el concepto convencional de la importancia de Odiseo. Para Joyce, el héroe no es el *καλός καγαθός* como compendio de virtudes; Joyce se fija

<sup>205</sup> Es autobiográfico; también tocaba este tema para calmar a su hermano George cuando murió.

<sup>206</sup> Un guiño de Joyce al lector, pues el estribillo con que abre *Florodora* es: “Flowers a-blooming so gay...”

<sup>207</sup> *Cinco Variaciones* de Martínez Menchén reutilizará el *leitmotiv* de “Ay, Dolores”, y además, como *leitmotiv*, en 1963.

en su compleción, sí, pero en términos dimensionales, incluyendo sus complejidades y contradicciones:

Ulysses is son to Laertes, but he is father to Telemachus, husband to Penelope, lover of Calypso, companion in arms of the Greek warriors around Troy and King of Ithaca. He was subjected to many trials, but with wisdom and courage came through them all. Don't forget that he was a war dodger who tried to evade military service by simulating madness. He might never have taken up arms and gone to Troy, but the Greek recruiting sergeant was too clever for him and, while he was ploughing the sands, placed young Telemachus in front of his plough. But once at the war the conscientious objector became a jusqu'aboutist. When the others wanted to abandon the siege he insisted on staying till Troy should fall.  
(Budgen, 1937: 16)

Es esa multiperspectiva lo que le hace, en el sentido joyceano, un arquetipo de arquetipos y, por tanto, tiende a representar en un individuo al hombre en todos sus aspectos. La creación del personaje por síntesis de muchos modelos es lo que afirmaba Aristóteles, sin las deformaciones moralistas y ejemplarizantes añadidas por toda la tradición posterior. Este concepto del héroe ya no es convencional. Telémaco es quijotizado y sanchificado en ese Stephen que lucha contra el mundo y que no se lava, Odiseo es quijotizado y sanchificado en ese Leopold que piensa en comer y lucha contra mil enemigos cotidianos, pero estos antihéroes son las máscaras del héroe. Stephen y Bloom son Hamlet y su padre muerto, envueltos en la cotidianeidad indiferente que, ora hace su drama aún más doloroso, ora le da humor, distracción, alivio, o aceptación. Joyce apunta a las cumbres de la cultura establecida y las pone frente al espejo de la realidad, salvando su esencia más profunda (su *quidditas*) y quitándoles la idealización con escrupuloso realismo.

#### **V.2.d) La estética de la forma mimética dinámica: *natura in sua operatione***

Hemos mencionado cómo en *A Portrait* Joyce comprende que el mejor modo de describir personajes es dejarles hablar y actuar, “pintar” incluso sus pintadas en el texto, *showing, not telling*: el modo dramático. Este principio de exhibición será empleado, por ejemplo, en el capítulo de *Eolo*, cuando Joyce se limita a registrar los discursos vacuos de los periodistas sin emitir juicio alguno contra ellos. Es la forma la que comunica: parodia su estilo y sus figuras retóricas, como de adolescente parodiaba en escena al director de Conglones, imitando simplemente sus tics y sus propias frases: usa armas del teatro y la pintura, que emplean sólo la representación para comunicar. Pero Joyce va más allá del *showing, not telling*, llevando el *Uncle Charles principle* hasta sus últimas consecuencias. No sólo los personajes hablan, sino que éstos, y las ideas, son imitados por la narración en su estructura y estilo: la forma es mimética. “Una conversión tan radical del significado en cuanto contenido en la estructura significativa es la consecuencia directa de ese rechazo y destrucción del mundo tradicional que se consume en el *Ulysses*. “(Eco, Umberto, *Las poéticas de Joyce*: 65). Como en la teoría epifánica, la imagen es la reveladora del significado, la situación habla por sí misma mediante el sobreentendido:

Se podría afirmar que esta reducción de todos los juicios e intervenciones del autor a la pura posibilidad de automanifestarse de la forma expresiva es la

máxima realización del ideal “dramático” y “clásico” propuesto en las primeras obras. Mientras la novela tradicional está dominada por el punto de vista de un autor omnisciente (...), la técnica “dramática” elimina esta presencia continua del autor y sustituye su punto de vista por el de los personajes y los acontecimientos mismos. (Ib.:67).

Ahora bien, la forma mimética en Joyce es, además, dinámica, y se va adaptando al tema no sólo de un capítulo a otro, de un párrafo a otro, frase a frase, según el tema va evolucionando.

Un ejemplo claro del *dinamismo* de la *forma mimética* es *Oxen of the Sun*, donde el tema del nacimiento es expresado mediante la evolución de la lengua literaria inglesa desde el embrión, y por tanto el estilo varía dinámicamente como un feto, desde la lengua literaria medieval hasta la vanguardista, siguiendo el esquema rígidamente. Obsérvese cómo el *symbol/meaning* condiciona la *técnica* y la ciencia (la medicina y la física) ya en el esquema previo a la redacción:

CLAVE: Azul, esquema de Carlo Linati;  
Naranja, esquema de Stuart Gilbert; Violeta,  
coincide; \*=Hay contradicción;  
Ø =Casilla en blanco

T I T L E	Sc EN T E	Hour/ TIME	PEOPLE	ORGAN	COLOUR	SYMBOL/MEANING	SCIENCE/ ART	TECHNIC
O X E N O F T H E S U N	T H E H O S P I T A L	10PM 10PM - 11PM	LAMPETIE PHAETHUSA HELIOS HYPERION JOVE ULYSSES	WOMB MATRIX, UTERUS	WHITE	MOTHERS THE ETERNAL HERDS FERTILISATION, FRAUDS, PARTHENOGENESIS	MEDICINE PHYSICS	EMBRYONIC DEVELOPMENT PROSE, EMBRYO, FOETUS, BIRTH

Aunque, desde luego, el primer momento claro de forma mimetizante o contagiada por el tema lo percibe el lector al inicio del capítulo III, *Proteus*. Por su colocación estratégica en la novela, es aquí donde la lectura empieza a ser muy difícil y el lector decide si va a seguir leyendo *Ulysses* o se rinde. Da la sensación de que Joyce lo sabe perfectamente, y pone esta piedra de toque, que exige una cierta fe y un ánimo similares a *The Waste Land* al lector, quien, hasta ahora, ha podido seguir con bastante facilidad la redacción de los primeros dos capítulos.

El lector opta por leer o no leer, pero en el fondo es Joyce quien ha descartado un tipo de lector y ha seleccionado un *Lector Ideal*, ya que no da ninguna ayuda al primero. El *Lector Ideal* que ha elegido es un lector cooperativo y que espera una experiencia nueva; el lector que ha descartado es el lector pasivo y convencional. Borges pensaba que para leer el *Ulysses* era necesario un lector de memoria perfecta, omnisciente y semejante a Dios, pero como veremos esto sólo es un efecto psicológico y un *trompe l'oeil*, un engaño visual logrado con una técnica, y desde luego *Ulysses* puede leerse, por costoso que sea. Siempre se encontrarán nuevas capas de lectura, pero eso también ocurre con todas las grandes obras, comenzando por el *Quijote*.

La estructura de *Proteus* que muestro en el siguiente esquema, como puede verse, exige esta forma en metamorfosis, ya que el significado es la metamorfosis, debido a que el capítulo que corresponde a esa hora es Proteo, y Proteo es un ser metamórfico, cuyo significado es el mundo, la materia primaria, la marea, la luna, la evolución, la metamorfosis. El arte/ciencia correspondiente con esta proteicidad es, según Joyce, la filología:

CLAVE: Azul, esquema de Carlo Linati;  
Naranja, esquema de Stuart Gilbert; Violeta,  
coincide; \*=Hay contradicción;  
∅ =Casilla en blanco

I T E L E N E	S C E N E	HOUR / TIME	PEOPLE	O R G A N	COLOUR	SYMBOL/ MEANING	SCIENCE/ ART	TECHNIQUE
P R O T E U S	T H E S T R A N D	11AM 10AM – 11AM	TELEMACHUS PROTEUS MENELAUS HELEN MEGAPENTHES	∅	GREEN BLUE*	TIDE, PRIMAL MATTER WORLD, TIDE, MOON, EVOLUTION, METAMORPHOSIS	PHILOLOGY	MONOLOGUE (MALE DIALOGUE FOR 2, SOLILOQUY)

La presentación que hace Umberto Eco del fragmento es meridianamente clara:

Una alusión a Aristóteles abre el capítulo. La naturaleza de la cita (un fragmento del *De Anima*) es accesoria: lo que cuenta es la referencia y el hecho de que Stephen empieza su paseo por la playa pensando en Aristóteles. Pero Stephen hace algo más: piensa como Aristóteles. Los primeros párrafos del capítulo proceden por particiones claras, por formulaciones inequívocas dotadas de un ritmo racional y nitidez de argumentación. (Ib.: 63).

El fragmento a que Eco se refiere muestra un caos de asociaciones que no menciona y que se parecen a un monólogo interior dujardiniano deslabazado, pero se trata de un *contrapunto* exterioridad/interioridad. Es necesario disociar las asociaciones intercaladas de lo que Eco llama razonamiento claro, racional y aristotélico: “Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot.” (*Ulysses*: 37) Prosigue con una serie de razonamientos muy similares a los que emplea al explicar su estética en *A Portrait*; pero de tal manera enmarañados con alusiones que resulta muy difícil seguirle, a menos que seleccionemos. De esta manera: “Ineluctable modality of the visible: (...) But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? Limit of the diaphane in. Why in?” (*Ibidem*) Pero conforme camina por la playa, la distribución relativamente ordenada de los pensamientos se contagia de *pensamientos parásitos*, asociaciones, reflexiones indirectas, y por intrusiones de la exterioridad. El ritmo se vuelve más rápido e irregular, un flujo ininterrumpido donde las fisonomías de las cosas se confunden entre sí: “De hecho, el capítulo pone en práctica sus declaraciones programáticas no por medio de los contenidos explícitos, sino en la forma del

discurso: (... ) la forma del capítulo o de la palabra misma expresa su argumento.” (Eco, Umberto: *Las poéticas de Joyce*: 64). En *Proteus*, se presenta la interioridad de Stephen: sus elucubraciones filosóficas y filológicas. Su paseo por la playa es confuso porque él mismo está desenfocado y su mente disgregada. Joyce ha convertido la lección de Dujardin y sus nociones surrealistas y psicológicas en un instrumento útil para retratar no ya lo que se dice y hace exteriormente, sino interiormente. Y ha incorporado el sobreentendido, dándonos muy poco contexto para descifrarlo. La influencia de Bergson y William James se manifiestan en el *stream of consciousness* ininterrumpido. Al monólogo interior dujardiniano, en que se muestra cómo va pensando el protagonista, con pensamientos lógicos, añade las asociaciones de ideas desde las comprensibles hasta las indescifrables.



Francisci, Erasmus: *Proteus Sagrado*

Ahora bien, sería una ingenuidad creerse que esta mimesis formal logra la objetividad, al limitar el estilo. Tras la impersonalidad, está el mensaje. Vemos constantemente reportajes conformados a partir de fragmentos, que, sin embargo, contienen juicios bien definidos por vía de la selección. No existe manera objetiva de usar una cámara:

Por consiguiente, la experiencia se ostenta, y la forma que adopta habla por sí misma. (... ..) la tradición lingüística fija las figuras retóricas, (...). Pero al ensamblarlas todas, (...) ofrece al escritor los supuestos para un juicio y denuncia un punto de ruptura. No se suspende el juicio: se deja que la experiencia se incorpore en las formas de lenguaje que hasta entonces la han expresado y se la exhibe. La estructura que las cosas tienden a adoptar (... ..) es lo que, de hecho, define las cosas, su crisis, su bloqueo. (Ib.:66)

Pero, aunque sólo sea una ilusión de realidad, hay que sostenerla, y, por tanto, la narración mimética no puede detenerse a explicar. Sería reintroducir la intromisión autorial por la puerta de atrás, y rompería la ilusión vívida de realidad, el texto se convertiría en farragoso; es el mismo conflicto entre claridad y economía que estaba ocurriendo en otro lugar a la vez, pues Eliot estaba poniendo notas a *The Waste Land*. Joyce toma otra opción: las claves irán apareciendo a lo largo de la novela.

#### V.2.e) Estética hermética y estética anotada: dos *Ulysses*, dos autores implícitos

Según la teoría narratológica establecida por Wayne Booth, la obra terminada fija el estado mental del *autor implícito*, un autor puramente teórico, deducible a consecuencia del objeto estético que ha creado, único para cada obra (al igual que presupone un *lector implícito* determinado). Pero el autor real no es estático, no queda fijado, como el implícito; con el paso del tiempo, disconforme con el *autor implícito* inicial, Joyce retocaba sus obras sobre nuevos



presupuestos estéticos. Al modificar la obra se modifica su estética subyacente, y por ende los rasgos de su *autor implícito*. Usar o no notas aclaratorias, emplear o no las divisiones de la *Odisea* en los títulos de los capítulos no era para Joyce cosa de poco; lo entendía como optar por una u otra estética y ser un autor de un tipo o de otro. La existencia de varios estadios de concepción estética en Joyce presupone no simplemente una composición distinta en cada obra, cosa más habitual, sino una filosofía general acerca de la composición *in progress* y una estética *in progress* en cada obra; por ejemplo, si finalmente optó por escribir *Ulysses*, su mayor obra, en la forma narrativa, está claro que sus presupuestos juveniles acerca del drama como la máxima forma literaria habían evolucionado en favor de una nueva obra totalizante, más allá del género. También retocó, por ejemplo, los relatos de *Dubliners* al editarlos como libro, mejorándolos, y, similarmente, transformó completamente *Stephen Hero* recomponiéndolo en *A Portrait*.

Eliot introdujo innumerables notas al pie, pero Joyce se negaba a todo tipo de notas, o soluciones semejantes, porque la vida carece de notas al pie, y su ideal era mimetizar la vida; pero esto hacía tan difícil la lectura, que Joyce parecía debatirse entre dos *Ulysses*, uno elegantemente hermético y otro accesible; ya que, habiendo incluido inicialmente los títulos de los cantos de la *Odisea* en cada capítulo (que son claves fundamentales de lectura), en la segunda edición los retiró, sólo para, finalmente, dar todo tipo de claves odiseicas, más detalladas aún que los títulos capitulares, a Stanislaus, a Pound, a Carlo Linati, a Stuart Gilbert, a Larbaud. Si pensaba que estas personas cultas, algunas eruditas, necesitaban claves para valorar *Ulysses*, ¿cómo podía pretender que el público, incluso culto, pasara sin ellas? La explicación es triple: Joyce deseaba que *Ulysses* se fuera explicando a sí mismo; había puesto las claves dentro; por otro lado, le gustaba generar enigmas; y además, evitaba la crítica facilona de la gente de a pie, el *rabblement*. En otros términos, Joyce deseaba un autor implícito enigmático y una estética hermética, aunque autoexplicada, imitando así a la naturaleza *in sua operatione*, que comprendemos observando.

Si Joyce primero puso los títulos de los capítulos de la *Odisea* en los primeros *installments*, luego los eliminó en la obra, y finalmente distribuyó los esquemas, sólo podemos concluir que su decisión final fue dejar un *Ulysses* hermético como carta de presentación, para, más tarde, dejar, astutamente, como explosivo de relojería, ese *Ulysses* anotado que se deduce y desarrolla, necesariamente, a partir de la divulgación posterior de los esquemas de Linati y Stuart Gilbert, para que se fueran desvelando progresivamente, entre iniciados, sus enigmas. Joyce ha dejado atrás el autor implícito decimonónico de sus obras anteriores, pero se debate entre un *Ulysses* hermético, autoexplicado y autosignificante, que responde a un autor implícito impersonal, cerebral, vital, fílmico, enciclopédico, vanguardista y bufotrágico. y un *Ulysses* anotado, que responde a un autor implícito más asequible (en el sentido, atención, en que Eliot es más asequible). Para que podamos entrar en este último y encontrar la salida del laberinto,

dejó hilos suficientes en los esquemas. Para preservar el enigma, procuró cuidadosamente dar los esquemas sólo a iniciados, pero sabía que se divulgarían con el tiempo.

#### V.2.f) La estética ilusionista: el *trompe l'oeil* de la totalidad

Como la experiencia vital es irreductible a un argumento, Joyce asume todos los instantes vitales sin selección, con lo que el hecho insignificante tiene igual relieve que el “significativo”. Todo es signo, todo importante. Pero, en realidad, esta emulación de la mente en funcionamiento es sólo una *impresión*, en el sentido impresionista. El autor no puede registrarlo todo, sólo *transmitir la sensación de que lo registra todo*, así como el impresionista, que globalmente parece registrar hasta la misma luz, en realidad usa manchas, estudiando el efecto en el ojo, o los arquitectos de los templos griegos, que se saltaban las proporciones precisamente para, supliendo un defecto de la vista humana, simular que usaban las proporciones numéricas: es un *trompe l'oeil*, un efecto óptico. Esto requiere, desde luego, conocer bien el mecanismo de la percepción, la visión.



Izda.: Claude Monet: *Nymphéas*, 1916. Dcha.: Claude Monet: *Les nymphéas*, 1920-26.



En *Ulysses* ocurre algo parecido a lo que sucede con el Impresionismo o el pixelado fotográfico: la comprensión de los mecanismos de la percepción permite que, lo que, visto de cerca, parecen manchas de una técnica rudimentaria, en la distancia y el conjunto creen la ilusión de una realidad totalizante, en que parece estar incluido todo.

En otros términos, sí hay una selección de elementos, y ésta está de algún modo motivada, pero es lo suficientemente compleja para crear la sensación de estar representando las infinitas complejidades de la mente humana en funcionamiento. Si hay selección, entonces, de algún modo, hay una criba y, por tanto, una suerte de acción principal y acciones secundarias. Pero los criterios de selección nuevos y esta acción son diferentes a los del argumento convencional. Una acción secundaria puede seguir, por ejemplo, la odisea del jabón que Bloom compra a Molly y el recorrido que la engorrosa pastilla va haciendo. Otra línea son las fantasías sexuales diurnas de Bloom; otra, las reflexiones de la paternidad frustrada. Conducen a un número finito de *temas mínimos recurrentes*, motivos o incluso *leitmotifs* como los que ya mencionamos en *A Portrait*: son estructurantes y dan al texto una cohesión y coherencia difusa y muy expandida.

#### V.2.g) La estética del forzado cubista: la *compresión* dantesca

En el caso del tema troncal que establece un paralelo entre la odisea diurna de Bloom y la de Stephen hasta su encuentro, la institución de un orden se complica. Joyce tomó un mapa de Dublín y otro del recorrido en *Ulysses* según el estudio empírico de Bèrard. Esto es lógico

porque Bèrard sigue el recorrido de Odiseo linealmente, cosa que no sucede en la Odisea, llena de analepsis. Joyce eligió la teoría de Bèrard de entre todos los recorridos hechos por otros teóricos porque establece una conexión entre la cultura griega y la judía, o sea entre el mundo clásico y el Antiguo Testamento. A partir de la carta de Bèrard, Joyce trazó el recorrido por el mediterráneo sobre el mapa de Dublín. Seguidamente, forzó el recorrido que debían seguir sus personajes, pasando por encima de lo que ocurrió realmente ese día al Joyce joven. A partir de este mapa pudo elaborar sus esquemas, que, como hemos visto, incluyen más condicionantes e indicaciones. Este *forzado* es cubista, pues fuerza en una sola superficie plana muchas dimensiones espaciales, pero también temporales, y, de hecho, su deconstrucción del orden espacio-temporal ha sido relacionada con la teoría de la relatividad de Einstein. Para identificar a Hunter con Odiseo, pero mostrar los acontecimientos que eran necesarios a la hora de entender el símbolo, Joyce tuvo que hacer coincidir en un solo día los hechos ineludibles de unos días anteriores y posteriores –como los de la Torre Martello–; más aún, Joyce comprime en ese día la síntesis de momentos de la vida de su yo joven y su yo maduro, representados por Stephen/Bloom. Ese *un solo día en un solo lugar* en realidad encapsula 27 años errando por toda Europa: encarna la odisea del propio autor. Como en la *Commedia*, personajes, a veces enemigos, de toda su vida, se funden con personajes de aquel día, de la historia y mitos. Un ejemplo básico es Bloom, condensación de Hunter, Popper, Schmitz, el Joyce maduro, John Joyce, Odiseo, y tantos otros. Pero al mismo tiempo es uno solo: el padre, y no así lo paternal idealizado, sino abstracto, esto es, no es perfecto, sino lleno de imperfecciones. Su abstracción es lo que le hace universal, *everyman*; su multiplicidad es lo que le hace poliédrico, escultórico, y esta creación de personajes desde una síntesis compleja de lo personal es el camino que permite alcanzar la impersonalidad del *artefacto*. Joyce le dijo a Frank Budgen que, a diferencia de figuras literarias como Fausto y Hamlet, Ulises era el prototipo del héroe (entendido como protagonista) completo: esposo, padre, guerrero, amante, inventor, aventurero, rey, soldado, objetor de conciencia, etc., y por esta razón él describía a Bloom en todos sus perfiles, como lo hace el escultor, pero además pretendía que fuera un hombre pleno, esencialmente bueno. (Vid.: G<sup>a</sup> Tortosa, en *Ulises*: XVI-XVII).

#### V.2.h) La estética de la *obra cerrada y abierta*

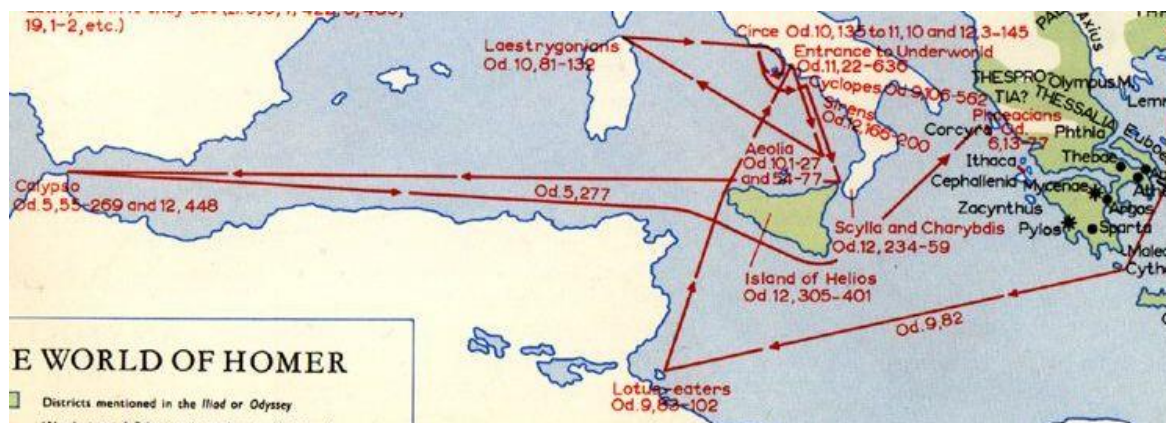
*Ulysses* destaca por mostrarse como una obra cerrada en una estructura intelectual. Sin embargo, no es la primera obra que abstrae todos los días en un día, ni tampoco es la primera obra cubista: similares esquematizaciones racionales condicionan el diseño *acronológico* (más que anacrónico) de la *Commedia* de Dante: todo lo positivo debe caer en *Paradiso*, todo lo negativo en *Inferno*, lo intermedio en *Purgatorio*; en Dante hay ya un cubismo espacial y cronológico, en que la idea abstracta del Juicio Moral condiciona la estructura aboliendo el orden cronológico y el espacio. La razón organizante está por encima de las dimensiones espaciotemporales, el esquema mental del artista domina las leyes naturales y las corrige. Esta

violación cronotópica no es sino lo que nuestras mentes hacen a diario al pensar con lógica, o por asociaciones afectivas, fónicas, psicológicas o comparativas, obviando espacio y cronología. Los traidores a la patria de su propia época –y enemigos de Dante– coinciden en el mismo círculo con Caín, Judas o Bruto. Cuando Dante afirma que Virgilio le alejó de la *senda scura, chè la dritta via ero smarrita*, dice la verdad, porque Virgilio estaba allí con él, un espíritu, y miente, porque no estaba vivo. Pero tampoco fue Dante el primero; porque Homero hace coincidir en la *Evocación de los muertos*, o *Hades*, a Odiseo con su madre muerta, y con sus amigos fallecidos, y hay entre ellos perversos y bondadosos. En otro sentido, *De viris illustribus* de Petrarca, o *Las vidas paralelas* de Plutarco, colocan en el mismo libro personajes de distintas épocas; es un enfoque enciclopédico antes que histórico en virtud del cual la obra deviene cerrada en una estructura rígida racional, por encima del espacio-tiempo.

*Ulysses*, pues, se presenta como una ficción cerrada, encajonada en las constricciones de múltiples planos estructurales, pero también ocurre al revés: si la ficción deviene *summa* enciclopédica, la enciclopedia se convierte en ficción y todo es dinamitado. En primer lugar, como sucede en el Cubismo, no podemos quedarnos con una de las opciones, optar por un plano. ¿Qué está mal colocado, el ojo que se coloca junto al otro, o es toda la cara la que debería ajustarse a ese ojo? No: todo está en su sitio, pues es la visión mental. La visión no intelectualizada nos engaña, ocultando un ojo con la opacidad de la cabeza. Los dos ojos se presentan en un mismo plano en el lienzo porque lo representado es *lo que sabemos de esa cara* en todas sus facetas, poliédricamente, y no sólo lo que vemos desde una perspectiva parcial; es la *visio* intelectual del motivo. Así, Joyce fuerza el recorrido de Odiseo teorizado por el investigador Víctor Bérard sobre un mapa de Dublín, condicionando los movimientos de Stephen a los de Telémaco y los de Bloom a los de Odiseo, deformando y estilizando los hechos realmente acaecidos para que se ajusten y queden fundidos con el mito homérico para siempre.



Picasso: *Retrato de Dora Maar*, 1936



Mapa del viaje de Odiseo según la reconstrucción de Bérard, quien la comprobó en velero, y cuyo elemento más original es que la isla de Calypso es la Isla Perejil, cerca de Gibraltar (y, por ello, Molly será gibraltareña).

Pero *Ulysses* es una *obra abierta* también en el sentido de que, dando una última vuelta de tuerca, una vez logrado el perfecto entronque estructural, Joyce lo dota de contornos difuminados, *non finitos*, negligencias intencionales<sup>208</sup>; hay un final abierto, como en *Exiles*, *A Portrait* y *The Dead*; Joyce no quería deformar la realidad para encajonarla en una *fábula* cerrada; se cumple, sí, la estructura formalista, de estela Proppiana, de Barthes: *carencia* (disyunción entre sujeto y objeto) versus *liquidación de la carencia* (conjunción entre sujeto y objeto). Al final, Bloom encuentra un hijo y Marion le va a servir el desayuno, invirtiendo el inicio. Pero es sólo un *quiasmo* a nivel estructural, cierre meramente formal: el reencuentro es alegórico, momentáneo y queda *abierto*.



Henry Moore: Al igual que en la obra de Joyce, una discontinuidad sugiriendo continuidad permite mayor apertura interpretativa y diálogo con el receptor que una obra continua y cerrada.

Y el resto de estructuras y microestructuras también *están difuminadas*. Es verdad que los *planos superpuestos* que Joyce impone sobre la obra son múltiples: la duración de un día hasta la madrugada; el paralelo odiseico; la paleta de colores; la anatomía; las ramas del saber. Ahora bien, en ninguna de estas estructuras fue exhaustivo o riguroso. En primer lugar, en los esquemas de Stuart Gilbert y Linati hay varias indicaciones interpretativas diferentes e incluso contradictorias. Además, ni siquiera el más obvio de los módulos que Joyce emplea para conferir un orden a la obra, y que constituye el marco más externo de toda la novela, el formato de una jornada<sup>209</sup>, se cumple rigurosamente. En realidad ese “día” no discurre en 12 ni en 24 horas, sino desde las 8 hasta las 2 de la madrugada; y aunque cada capítulo corresponde a un color y un órgano del cuerpo, en varios capítulos faltan colores y órganos (Joyce explicó que en la *Telemachia* no hay ningún órgano porque sólo Bloom, adulto, sufre el cuerpo pero Stephen, joven, no); faltan ciencias y artes. Salta a la vista que el verde marino es prevalente en el capítulo del blanco/oro, *Telemachus*. En cuanto a las artes, la literatura y la filosofía aparecen constantemente fuera de sus capítulos respectivos; los eventos del día incluyen personalidades y hechos de toda su vida anterior y posterior, e incluso con sus nombres.

<sup>208</sup> Es el *non finito* de Miguel Ángel, según el cual se bosqueja lo esencial, anticipando el *minimalismo*. El artista decide cuándo la obra está acabada, y lo innecesario *se despreja* (es la *sprezzatura*, en términos de Vasari). Se trata, por tanto, de una licencia artística consistente en una negligencia intencional en pro de una austera elegancia. El *funcionalismo* hará de esa licencia ley sistemática de economía utilitaria, dirigiéndola hacia una economía puramente formal y estética, el *minimalismo*.

<sup>209</sup> Nada nuevo en sí; como antecedente encontramos, por ejemplo, *Il Giorno*<sup>209</sup>, ese poema italiano de Parini que va mostrando la jornada ideal, perfectamente ordenada de un gentilhomme, (mañana, mediodía, tarde y noche), el día bien usado, obra edificante cerrada circularmente en sí misma. Como en *Ulysses*, el exagerado tono épico y la comparación mítica ridículamente sublime revelan lo banal, y su carácter cómico; el héroe resulta ser humano, y el orden cerrado resulta ser abierto.

Encapsuló en una jornada toda su vida hasta el momento de la escritura. Los personajes de su Dublín tienen rasgos triestinos, parisinos, vieneses... La representación de su yo joven (Stephen) y adulto (en muchos rasgos de Bloom) es simultánea. Las vivencias de ese día de Bloom representan la *abstracción indefinida* de la vida. Esto es realmente lo que marca la apertura de una *obra abierta* como es *Ulysses*: la superposición de tantos niveles de lectura es incompatible con una estructuración formalista completamente cerrada. Lo que nos cuadra en el esquema /planteamiento-nudo-desenlace/ no cuadra si seguimos las otras claves de lectura; porque hay múltiples tramas, líneas, planos superpuestos, y los personajes actúan en varias con funciones distintas (así, Bloom como Stephen maduro, o Molly como Penélope y Calypso, supuestamente antagónicas). Además, todo esto queda difuminado, indefinido. Incluso el reencuentro padre/hijo y la espera de Penelope/Molly quedan abiertos. Evocación, *summa universalis in progress*, o cubismo espacio-temporal, el procedimiento constructivo de *Ulysses* monta un esquema formalista, dantescamente cerrado, pero sin importarle obviarlo a conveniencia, anticipando el deconstructivismo sistemático de la obra en la obra que estallará en *Finnegans Wake*.

Joyce, como Picasso, representa a la vez el objeto y el sujeto, la imagen y la idea, la cosa y la mente que la representa. Será en la contemplación intelectual y no pasiva donde se podrá hallar plenamente el placer estético en su obra; aunque no únicamente, porque la forma ofrece sus frases rotundas y sus bellezas melódicas, cuya sonoridad y sentido evocan los más inefables misterios: "Signatures of all things I am here to read". (*Ib.*:37)



Móvil de Calder: como en *Ulysses*, la variabilidad móvil de la obra y la posibilidad de interacción del receptor con ella la liberan de su estatismo monolítico y vuelven el acto creativo y receptivo un acontecimiento efímero, único,



Desmontable de Berrocal: Aquí, un *κοῦρος* desmontable, análogo al desmontaje que Joyce hace de Odiseo y de la Odisea, reconocible e irreconocible. Las propias obras clásicas, desmembradas por el paso del tiempo, son reinterpretadas por la postmodernidad incorporando a su belleza su propia incompleción y fragmentación casual, esta vez de forma intencionada y fetichista, instaurando la desaparición del tabú del objeto inacabado, entendido como más sugerente y en el fondo más completo: una nueva *integritas*. instantáneo.

### V.3.Temáticas en *Ulysses*.

#### V.3.a) El tema primordial: la epifanía del *Nostos*.

¿Qué sucedió en la mente de Joyce aquella noche en que encontró a Hunter, que le empujó nada menos que a la creación del *Ulysses*? Experimentó la epifanía del motivo profundo y universal de la pureza del amor paterno-filial metafísico. Su propia orfandad virtual le hizo empatizar con el dolor de Hunter. Entonces, las similitudes hacen crecer el *feeling*:

Did Bloom discover common factors of similarity between their respective like and unlike reactions to experience?

Both were sensitive to artistic impressions musical in preference to plastic or pictorial. Both preferred a continental to an insular manner of life, a cisatlantic to a transatlantic place of residence. Both indurated by early domestic training and an inherited tenacity of heterodox resistance professed their disbelief in many orthodox religions, national, social and ethical doctrines. Both admitted the alternately stimulating and obtunding influence of heterosexual magnetism.

(*Ulysses*: 619)

Mientras en *la Odisea*, Telémaco y Penélope se niegan a aceptar que Odiseo haya muerto, y ahí se inicia la búsqueda de su padre por Telémaco, en *Ulysses* es el padre el que no acepta la muerte de su hijo y lo busca, pero *inconscientemente*. Al inicio, en *Calypso*, se anuncia *casualmente* el tema, al explicar Bloom el significado de *metempsychosis*; luego, en *Hades*, ve al joven Stephen y reflexiona que Rudy, si viviera, tendría su misma edad. Finalmente, lo salva sacándolo del burdel y llevándoselo a casa justo a tiempo de que no le detengan. Al bajar del carruaje, el discurso ebrio de Stephen es ya un balbuceo delirante. Bloom, aunque no puede desentrañar la alusión a la pantera vampiro<sup>210</sup> ni a *Fergus*<sup>211</sup> (pero el lector sí), intuitivamente piensa en su madre. Entonces, se produce una aparición que expresa *escénica, teatralmente* la epifanía:

STEPHEN

(Groans.) Who? Black panther vampire. (He sighs and stretches himself, ten murmurs thickly with prolonged vowels.)

Who... drive...Fergus now.

And pierce...woods' woven shade? (...)

BLOOM

Poetry. Well educated. Pity. (... ..)

Face reminds me of his por mother. In the shady wood. The deep white breast. Ferguson, I think I caught. A girl. Some girl. Best thing could happen to him.(... ..)

(Silent, thoughtful, alert, he stands on guard, his fingers at hi slips in the attitude of secret master. Against the dark wall a figure appears slowly, a fairy boy of

<sup>210</sup> Durante la noche, Haines ha tenido una pesadilla con una pantera y ha disparado sobre la litera donde duerme Stephen. Esto no se explica aunque se alude muy indirectamente a que Haines ha tenido una pesadilla con una pantera. Ciertamente Joyce esperaba que la crítica llegara hasta su biografía. Aquí funde su horror a su madre, vista como lémur o vampiro, con la pantera, y la canción de Fergus, las tres obsesiones terroríficas de esa jornada. Esta fusión de temas obsesivos reaparece como leit-motiv en el Pater Noster de *Finnegans Wake*, "Panther Monster".

<sup>211</sup> Se refiere a "Who goes with Fergus", aunque el lector necesita saber que la tonada que obsesiona a Stephen se titula así, y pertenece a Yeats. En realidad, para entender algo también necesita saber que Joyce- y por tanto, Stephen- tocaba esta melodía para su madre mientras agonizaba, cosa que ya había ocurrido con su hermano George. La canción es un consuelo de la muerte, lo cual es paradójico porque ambos murieron envueltos en esa música. Stephen es incapaz de cambiar de sintonía, de dejar de oírla y no mirar atrás, que es precisamente lo que le pide la letra: "And no more turn aside and brood / Upon love's bitter mystery".

eleven, a changeling, kidnapped, dressed in an Eton suit with glass shoes and a little bronze helmet, holding a book in his hand. He reads from right to left inaudibly, smiling, kissing the page.)

BLOOM

(Wonderstruck, calls inaudibly.) Rudy!

RUDY

(Gazes unseeing into Bloom's eyes and goes on reading, kissing, smiling. He has a delicate mauve face. On his suit he has diamond and ruby buttons. In his free left hand he holds a slim ivory cane with a violet bowknot. A white lambskin peeps out of his waistcoat pocket.) (Ib.: 564-5).

Stephen *tampoco sabe lo que busca*, aunque finalmente experimenta un reconocimiento o *anagnórisis*, descubriendo, de improviso, que lo que buscaba sin saberlo era la metempsicosis de esa figura paterna, cuya muerte le parecía irreversible y cuyo fantasma le obsesionaba. Esa figura es, además, un espejo de sí mismo, del mismo modo que Stephen es un espejo de Bloom, unas veces por identificación, otras por antítesis complementaria:

What, reduced to their simplest reciprocal form, were Bloom's thoughts about Stephen's thoughts about Bloom about Stephen's thoughts about Bloom's thoughts about Stephen?

He thought that he thought that he was a jew whereas he knew that he knew that he knew that he was not<sup>212</sup>. (... ..)

What two temperaments did they individually represent?

The scientific. The artistic. (... ..)

What was Stephen's auditive sensation?

He heard in a profound ancient male unfamiliar melody the accumulation of the past.

What was Bloom's visual sensation?

He saw in a quick young male familiar form the predestination of a future.

(Ib.: 634-642)

El *Nostos*, o regreso, es *un encuentro consigo mismo en el Otro*: si en *Circe* y *Eumaeus* el padre reaparece y libera a su hijo de los usurpadores, en *Ithaca* se desvela que padre e hijo se identifican. Joyce no busca con esta *anagnórisis* un efectismo espectacular, sino un efecto sutilmente profundo, medido en el sentido clásico; sólo pulsa la tecla justa en el momento justo, porque todo tiene que ser real, e incluso algo vivido. Esta línea argumental y este clímax son minimalistas y sutiles. Sin embargo, veremos que todo *Ulysses* prepara esta *epifanía* primordial.

### V.3.b) Los personajes poliédricos: proteicidad semántica y nominal

En *Ulysses*, las identidades son seres poliédricos que se dividen en funciones y significados; por ello, son intercambiables si espiritualmente tienen el mismo significado y función: así, la madre muerta de Stephen es anagógicamente igual al padre muerto de Hamlet y ambos son también iguales al padre ausente de Stephen. Stephen es igual a Hamlet pero también a Telémaco, por el mismo motivo. El significado es la orfandad, y Joyce sabe muy bien que la orfandad real y espiritual son una sola esencia. También Bloom “representa un compendio de distintos personajes reales entre los que hay que incluir igualmente a su creador”, (G<sup>a</sup> Tortosa, en *Ulises*:

---

<sup>212</sup> Aquí, la profundización psicológica es indistinguible del juego de palabras y el *riddle*.



XXXI), y Molly abarca toda la esencia de lo femenino. . Un recorrido por los personajes clave nos mostrará que cada una se descompone en símbolos, porque están creados mediante la aglutinación de conceptos abstractos.

### V. 3.c) Autenticidad, usurpación y servidumbre: Juan *versus* Malaquías.

El primer capítulo, *Telemachus*, sin embargo, inicia con una figura paternal falsa; es Mulligan. El tema es *el hijo desposeído a prueba*; la técnica incluye la narrativa, el diálogo a tres y cuatro, y el soliloquio. Mulligan y Stephen han alquilado la Torre Martello, pero Mulligan aloja a un inglés, Haines, converso al nacionalismo irlandés y mentalmente enfermo<sup>213</sup>. Stephen se enfrenta a tres tentaciones<sup>214</sup>: Roma (la religión, el sacerdocio), Irlanda (el *Irish Revival*, el nacionalismo), e Inglaterra (la nación dominadora), y también, patria, familia y religión, que equivalen en planos superpuestos a los pretendientes de Penélope, los usurpadores de la casa de Telémaco y Odiseo, que aspiran a su corona. Respecto a las tres, Stephen ha optado por el *non serviam*, pero en este momento, como Telémaco, está indefenso sin saber dónde está su padre, ni si vive, y debe esperar que llegue su momento con astucia. En esto se identifica totalmente, en un nuevo plano superpuesto, con Hamlet, como se ve en sus frases afiladas de doble sentido –pues no puede hablar claro, pero tampoco quiere callar– que indican su terrible malestar. Fundiendo en una figura a Hamlet, Telémaco y Stephen, se logra el tema abstracto, impersonal, del *hijo desposeído puesto a prueba* que anuncia el esquema de Joyce. El inglés Haines y sobre todo el irlandés Mulligan van a ser las voces de estas tentaciones, pero además Mulligan es un cínico que sabe que le está manipulando; como los pretendientes en la Odisea, alternativamente le corteja y le humilla, debilitándole en dos direcciones opuestas. Como Antinoo desmoraliza a Telémaco con su seguridad de que Odiseo ha muerto, Mulligan intenta que Stephen pierda la fe en sus esperanzas para que se someta a sus proyectos. La ciencia o arte correspondiente es la Teología (relacionada con la idea de padre/hijo), lo que lleva al texto a iniciar con la misa bufo-sacrílega de Mulligan: “Introibo ad altare dei” (*Ib.*:3), con la que inicia su ridiculización íntegra de la personalidad de Stephen, sobre su aseo<sup>215</sup>, su indumentaria, su filosofía, su relación con su madre, y su arte. Stephen siente cierta ambivalencia porque Mulligan es una figura magnética; seguro de sí mismo, bien relacionado socialmente, rico, exitoso, cirujano, poeta, atlético y nietzscheano. En un momento dado, Stephen se pregunta si él habría salvado a un hombre de ahogarse como Mulligan. Mulligan pretende guiarle, y representa a Mentor, que orienta y hace de padre, inicialmente, a Telémaco. Pero la supuesta amistad de Mulligan es irrespetuosa: es manipulación y dominación, no afecto auténtico. Tras vejarle así, adulator, Buck Mulligan toma

<sup>213</sup> Haines se suicidaría de un tiro años después. En cuanto al alquiler de la Torre, Joyce dio a entender a su hermano que él pagaba, pero el contrato estaba firmado por Gogarty y él tenía la única llave de la torre. Todo cuadraba porque Joyce vivía al día y Gogarty era rico.

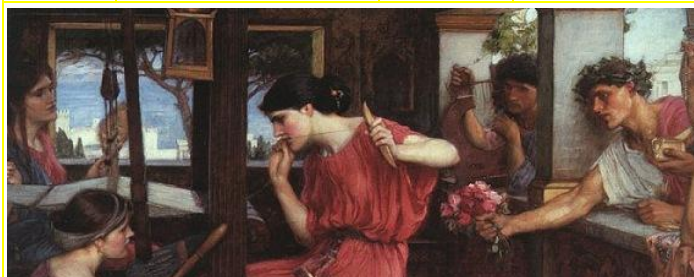
<sup>214</sup> Equivalen a las tres tentaciones del inicio de *La Divina Commedia*; a su inicio, Dante, en medio del camino de la vida, se encuentra con tres animales amenazadores: la lujuria o incontinenencia (onza, lince), la codicia o fraude (loba, relacionada con la Iglesia) y la soberbia o violencia (león). Es entonces cuando Virgilio aparece y le guía lejos, por otro camino.

<sup>215</sup> Stephen se baña una vez al mes, dando la excusa de que toda Irlanda está bañada por la corriente del Golfo; aunque no queda claro si esto es cierto, o es una manera de negarse a hacer lo que le impone Mulligan.

el brazo de Stephen, como Cranly hacia el final de *A Portrait*. Jugando con las palabras, Stephen lo percibe y piensa: “Cranly’s arm. His arm.” (*Ib.*:7), y así dice simultáneamente que el brazo de Gogarty es el de Cranly (paternal) y que es *su arma* (le engaña con su protección para traicionarle). Está claro que Stephen proyecta el recuerdo de Cranly<sup>216</sup> sobre Mulligan. Pero la comparación que establece es indefinida y exige la colaboración interpretativa del Lector. No está claro si la yuxtaposición /Cranly’s arm. His arm/significa identificación (ambos brazos son análogos, y por tanto el brazo de Mulligan es una trampa que, mediante la persuasión de la amistad –*peer pressure*– le aleja de su criterio individual, como el brazo de Cranly), o bien, por el contrario, la yuxtaposición entraña una comparación reflexiva (Stephen puede estar considerando que la amistad de Cranly era más sincera). Hay algo, incluso, de Penélope en Stephen, que se resiste a la tentación de explicarles su teoría sobre Shakespeare, y les da largas, diciendo que si ha esperado tanto puede esperar un poco más, así como Penélope da largas a los pretendientes descosiendo su tela por la noche.

CLAVE: Azul, esquema de Carlo Linati;  
Naranja, esquema de Stuart Gilbert; Violeta,  
coincide; \*=Hay contradicción;  
Ø=Casilla en blanco

TITL E	SCENE	HOUR/ TIME	ORGAN	COLOUR	SYMBOL/ MEANING	SCIENCE/ ART	TECHNIC
TELEMACHUS	THE TOWER	8AM 8AM - 9AM	KIDNEY* / Ø	WHITE / GOLD GOLD / WHITE	HEIR DISPOSSESSED SON IN CONTEST HAMLET, IRELAND, STEPHEN	T H E O L O G Y	NARRATIVE (YOUNG)  DIALOGUE FOR THREE AND FOUR, NARRATION, SOLILOQUY
		PEOPLE					
		TELEMACHUS MENTOR ANTINOUS SUITORS PENELOPE					



<sup>216</sup>Esta alusión a la parte final de *A Portrait* da por hecho que el lector de *Ulysses* conoce la novela precedente, o se verá obligado a consultarla. Joyce no quiere incluir explicaciones, porque si las realiza el narrador supondría volver al narrador intrusivo, y si las realiza el personaje se rompería la imitación del fluir de pensamiento, pues, obviamente, Stephen piensa con frases de telegrama porque no necesita pararse a explicarse a sí mismo quién es Cranly.

Mulligan representa a Oliver St Gogarty; como él, es estudiante de cirugía de Oxford, es nietzschiano y quiere crear un “Omphalos”<sup>217</sup> en la Torre Martello, un *atelier* de artistas, para helenizar Irlanda. Bajo esta máscara de amistad-paternidad, Gogarty se burlaba de ese Joyce espiritual que iba a los burdeles, pero le incitaba a ello, y al alcohol; Joyce supo que a sus espaldas presumía de querer “to make Joyce drink in order to break his spirit (Joyce, Stanislaus: 245). Bloom hará exactamente lo contrario que Mulligan.



Oliver Saint John Gogarty

Según Joyce, aunque Gogarty era rico, le sacaba dinero constantemente, pero aparentando siempre pagar él. Mulligan (Gogarty) halaga la cultura de Stephen (Joyce) para hacer de él un bufón de compañía, obtener apoyo, dinero, o quizás un viaje: “— My name is absurd, too: Malachi Mulligan, two dactyls. But it has a Hellenic ring, hasn’t it? (...) We must go to Athens.” (*Ulysses*: 4). Para Joyce era significativo que Oliver Gogarty efectivamente tenía *dos dactílicos*, como prueba que lo mencione; Joyce necesitaba un nombre con dos dactílicos<sup>218</sup> para el personaje, pero debían ser la esencia de Gogarty: sacrílego, heresiarca, traidor del sacerdocio del arte y falso protector. Así llega a Malachi, o sea, San Malaquías de Armagh, que tenía estos rasgos gogartianos<sup>219</sup>. Joyce no cambió “Saint John”, pues es Mulligan, como San Juan, es el bautista y anunciador del mesías artístico, Stephen —aunque no consigue que se bañe—. Roland es una alusión a Oliver, según el dicho “a Roland for an Oliver”, ojo por ojo, que indica venganza (así como *Haines* alude a “Odios” en francés). Mulligan significa refrito, comida del día anterior, repetición de un tiro en golf, lo cual, dado su contexto, puede referirse a su falta de originalidad artística o personal, y evoca connotaciones como ahorro o rancho, guiso comunitario, que podrían indicar una avaricia mezquina, caridad, vulgaridad.

Joyce modela su nombre real, Oliver St. John Gogarty, como “Malachi Roland St John Mulligan”, caricaturizando, por exageración, su forma larga y rimbombante:

ANALOGÍA RÍTMICA DE DOS DACTÍLICOS	CORRESPONDENCIAS SEMÁNTICO-SIMBÓLICAS			
/ˈɒlɪvə ˈɡɔʊɡɑːtɪ/	OLIVER		SAINT JOHN	GOGARTY
/ˈmæləˌkaɪ ˈmʌlɪɡən/	MALACHI	ROLAND	SAINT JOHN	MULLIGAN

<sup>217</sup> Omphalos: El ὀμφαλός (ombligo) es un artefacto de piedra que indica el centro del mundo, siendo el más famoso el del templo de Apolo en Delfos, y probablemente al que se alude, dado el contexto del diálogo. Mulligan emplea la similitud de la forma de la torre Martello con el omphalos, así como el resto de alusiones helenísticas, para sugestionar y cautivar a Stephen halagando su vanidad cultural y así manipularle.

<sup>218</sup> En las *Notas de París* he hallado dos apuntes sobre el personaje, en los que duda entre Doherty (esdrújula similar) o Goggins. Así descubro que Joyce llegó a Gogarty por fusión de Goggins con Doherty.

<sup>219</sup> Malaquías fue uno de los excepcionales santos alegres; logró ser arzobispo mediante intrigas, comprando el báculo de Jesús —símbolo de Saint Patrick— a un usurpador; tuvo la oposición del rey Stephen y, en palabras del cisterciense coincidiendo con esta austeridad, que puede entenderse también como usura, dado que Gogarty era de buena familia. Bernardo de Claraval, se excedía en su afán de austeridad. Mulligan puede comer comida de pobres,

Joyce aprovecha la deformación para elegir nombres que caracterizan su personalidad: “Malachi (alegre+usurpador) Roland (vengativo, ojo por ojo), St. John (anunciador y bautista del enviado) Mulligan (refrito/ avariento)”. En ocasiones usa el mote /Buck Mulligan/, en el que Buck, conejo o ciervo, caracteriza su físico ágil. La forma expresa el contenido, el contenido se refleja en la forma.

Stephen no muestra interés en el presunto helenismo de sus dos nombres, ni en sus halagos, que tiene bien calados; su mente *está recordando* que su madre se le ha aparecido en una pesadilla terrorífica; la intensidad de esa aparición, y el hecho de que ocurra *en la torre*, lleva a una trasposición realista de la aparición del padre de Hamlet, que captamos cuando Haines compara la torre con la de Elsinore. Mulligan usa unas veces la seducción paternalista, como, en Shakespeare, hace Claudius con Hamlet, y otras la osadía agresiva de los pretendientes, como, en Homero, hace Antinoo con Telémaco. Es en parte Mentor y en parte Antinoo, así que Joyce parece fundir ambos arquetipos en él, para lograr conjugar la realidad y el mito. Mulligan le humilla y enaltece alternativamente; se ríe de su nombre, de la pérdida de sus dientes, de sus sueños poéticos, y alternativamente le dice que su propio nombre es también ridículo, o que juntos van a helenizar Irlanda.; actúa como Cranly, diciéndole que él es *el único* que le entiende, sólo que Stephen no le cree: “Cranly’s arm. His arm. – (...) I’m the only one that knows who you are. Why don’t you trust me more?” (*Ulysses*:7). Sabe bien que Stephen le considera un fingidor. Stephen se rebela contra su situación de servidumbre: le dice a Mulligan, irónicamente, que la opción es sacar dinero a la lechera (Irlanda) o a Haines (Inglaterra). Pero está claro que también se siente manipulado por Mulligan, que le aleja de lo idealista y le incita a rebajar su arte a fines provocadores, meramente cómicos y descreídos. Los usurpadores (los pretendientes) son una trinidad: Inglaterra, Roma e Irlanda, que también aluden a las tres bestias o tentaciones del Primer Canto de la *Commedia*. Inglaterra está representada por Haines, Roma por el cura que se baña (parece llamarle al bautismo, como Mulligan a la higiene) e Irlanda por Mulligan, la vieja lechera y el Renacimiento Irlandés.

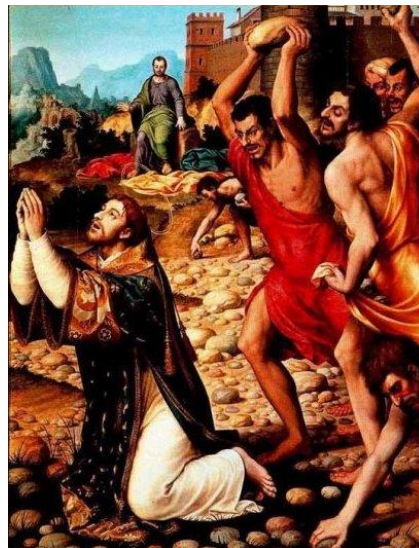
Aquí interviene Haines, quien intenta halagarle para suavizar tensiones, pero Stephen le ignora. Joyce aprovecha hábilmente esta situación psicológica en que el inglés intenta adular a Stephen, tal y como lo haría un dramaturgo, para ir introduciendo, de paso, por boca de Haines, los temas simbólicos del capítulo y de *Ulysses*: Hamlet, la Teología, la dualidad padre/hijo en Stephen (mencionado bajo el tema de la Trinidad, para que cuadre con el tema de la Teología del capítulo): “—I read a theological interpretation of it somewhere, he said bemused, The Father and the Son idea. The Son striving to be atoned with the Father.” (*Ib.*: 18). Haines da tanto en la diana porque Mulligan le ha puesto en antecedentes sobre la idea filosófica y estética “padre/hijo” que Stephen está madurando: la de la propia novela, *Ulysses*. Estamos ante

*metaliteratura*: el personaje concibe la propia novela. Vanidoso, Mulligan aprovecha para recitar su *Ballad of Joking Jesus*<sup>220</sup>, que ridiculiza el tema teológico de la Trinidad.

(...) My mother's a jew, my father's a bird  
 With Joseph the joiner I cannot agree (...)  
 If anyone thinks that I amn't divine  
 He'll get no free drinks when I'm making the wine  
 But have to drink water and wish it were plain  
 That I make when the wine becomes water again. (Ib.: 18-19)

A partir de aquí, Haines insiste en intercambiar con Stephen sus pensamientos sobre religión, ateísmo, librepensamiento, dando a entender que le parece muy interesante, pero Stephen se mantiene distante. Ello no impide que el tema del librepensamiento lleve el pensamiento Stephen hacia los heresiarcas; la historia, reflexiona, está inundada de hordas de herejías: “Photius and the brood of mockers of whom Mulligan was one. (...) and the subtle African heresiarch Sabelius who held that the Father was Himself His Own Son”. (Ib.: 20-21). La técnica derivada de la Teología es el diálogo a tres y cuatro, la narración y el soliloquio que se están produciendo. Mulligan termina haciendo alusiones a Nietzsche, como final de la Teología:

“—My twelve rib is gone, he cried. I'm the Uebermensch<sup>221</sup>. Toothless Kinch and I, the supermen.” (Ib.: 22). Y luego: “—He who stealeth from the poor lendeth to the Lord. Thus spake Zarathustra.” (Ib.). La inclusión del arquetipo de los *pretendientes* se resuelve a lo Dante, anagómicamente, mediante un plano múltiple: Mulligan y Haines son pretendientes al arte, a Irlanda, a la posesión de la torre Martello, de su llave única; el *verdadero heredero* es él mismo, pero tiene que sufrirles, pacientemente, como Telémaco, porque no ha llegado su momento, e incluso ha de entregarles las llaves. Usando el tema /usurpación/ como nexo, Joyce desvela una analogía entre las herejías cristianas y los pretendientes odiseicos. Bajo esta analogía subyace que, por tanto, Jesús, San Esteban y Telémaco (los verdaderos herederos o profetas) se equiparan a Stephen. Aunque él parece el hereje (dado que es, en sus palabras, *un horrible ejemplar de librepensamiento*), bajo su punto de vista los herejes son los que quieren destruirle, la ortodoxia es la herejía, y él el portador de la verdad —no olvidemos que la principal acusación contra Jesús fue precisamente de blasfemia y herejía—. El motivo recurrente de *la torre* relaciona a Stephen con Hamlet, que inicia con la



Juan de Juanes: lapidación de San Esteban, primer protomártir.

<sup>220</sup> El poema es real, hecho por Gogarty, y Jesús alude Joyce. Observemos que Mulligan (y así hizo Gogarty) usa las iniciales de James Joyce (Joking Jesus). Por tanto, es una invectiva de Mulligan contra Stephen. Joking Jesus resulta un buen mote para Joyce. Frente a Eliot, para quien la salvación es el agua, para Joyce la resurrección es el vino. (acqua vitae= whiskey). La disquisición teológica sobre si Jesús jamás rió —sobre si reír es malo— está implícita.

<sup>221</sup> Sic. El *Übermensch* nietscheano es cambiado por una letra probablemente por contagio de un impresor norteamericano.

aparición del fantasma del rey en la torre de Elsinore. “–I mean to say, Haines explained (...) this tower and these cliffs here remind me somehow of Elsinore”. (*Ib.*:18). Pero un cura calvo se está bañando y le llama. Sin solución de continuidad con el narrador, Stephen piensa: “Usurper”. Y *usurper* se expande desde Roma (el cura) hasta Mulligan y la vieja lechera (Irlanda) y Haines (Inglaterra). Los tres querrían manipularle y los tres usurpan su corona (στέφανος). Son los pretendientes que profanan su techo y su reino. Este capítulo de la Teología no concluye con el veredicto de usurpación, porque existe un enviado auténtico, el verdadero taumaturgo redentor, el príncipe heredero: es el artista, Stephen.



Torre del Castillo de Kronborg  
(Torre de **Elsinore** en Hamlet)



El **Omphalos** (templo de Apolo en Delfos)



La Torre **Martello** de Sandycove

#### V.3.d) Los nombres simbólicos del hijo. Corona, orfandad, servidumbre

Stephen está unido al símbolo del *heredero*; Στέφανος (*Stéfanos*), derivado de "στέφανος", corona, laurel, recompensa, lo caracteriza como artista; pero su significado inicial, en Telemachus, es Telémaco, *el heredero desposeído puesto a prueba*. Por otra parte, Stephen, que, como él, viste de negro, representa también a Hamlet; en ambos casos, el príncipe heredero desposeído que vive entre sus propios usurpadores sólo puede, por ahora, ser críptico y punzante (y de ahí, que Hamlet diga “locuras” muy cuerdas, y Stephen, afilados enigmas, por lo que Mulligan le llama “Kinch”). Complicando hasta lo delirante las interrelaciones, pero siempre viendo desde varios ángulos la carencia de padre/hijo, Stephen establece la teoría de una relación entre Shakespeare y Hamlet. Según ella, Shakespeare puso a Hamlet el nombre de su propio hijo muerto, Hamnet; pone como prueba que Shakespeare representaba el papel del fantasma del padre.

–The play begins. A player comes on under the shadow (...) and the player is Shakespeare (...):

Hamlet, I am thy father’s spirit

(...) To a son he speaks, the son of his soul, the prince, young Hamlet and to the son of his body, Hamnet Shakespeare, who has died (...) that his namesake may live for ever. (... ..) you are the dispossessed son: I am the murdered father: your mother is the guilty queen Ann Shakespeare, born Hathaway (...) (*Ib.*: 181)

La hipótesis presupone un marco filológico general de corte autobiografista y psicologista, que asume la relación autor/personaje. Rizando el rizo por enésima vez, Stephen concluye afirmando que en realidad no se cree su propia teoría. Su teoría no nos parece extrapolable a Shakespeare, desde un punto de vista histórico y objetivo, y a Stephen tampoco, pero es exacta

para explicar *Ulysses* y la relación de Joyce con sus personajes. No hay más que ver los otros planos superpuestos sobre la figura de Stephen; significativamente, el padre y el hijo de Bloom (Rudolph y Rudy). El rasgo principal de Saint Rudolph es que murió demasiado joven; por tanto, el hijo de Leopold se llama Rudy. Sigue vivo en su mente, aunque murió a los siete días. Pero, cuando ve a Stephen, se da cuenta de que ahora Rudy tendría su edad. Bloom va a realizar una transferencia psicoanalítica y una proyección: proyecta su *orfandad de hijo y padre* en la *orfandad de padre* de Stephen, y salvándolo, no sólo ayuda a Stephen, sino sobre todo Stephen le ayuda a él: vuelve a ser padre por un día y recupera a Rudy, transustanciado en el artista adolescente. Es una *metempsicosis* virtual, espiritual y es el milagro de la transustanciación: es pura fe.

En otra cara del mismo poliedro, Stephen es también el hijo de Dedalus. Joyce indica por boca de Mulligan lo excéntrico de semejante nombre en Irlanda: “–The mockery of it, he said gaily. Your absurd name, an ancient Greek<sup>222</sup>. (*Ib.*: 4)” Lo primero que llama la atención, en la alusión a Dedalus, es *quién* es Dedalus: el padre o el hijo. Joyce podría haber llamado a Stephen *Icarus*, pero no es así. Porque se trata precisamente de subrayar que él es el fantasma de su propio padre, artista que ha fracasado: el hijo de Mr Dedalus es también Dedalus. ¿Y cómo es posible, si es también Ícaro, que no muera? La explicación es que sí muere, mejor dicho, ha muerto. En *A Portrait*, Stephen, en tanto que Dedalus, diseña sus alas para escapar de Irlanda; se las da a sí mismo, en tanto que hijo. Pero el hijo adolescente sí muere; muere espiritualmente, se sacrifica para que el padre viva. El Stephen niño (*Icarus*), iluminado por la epifanía de la muchacha-pájaro, ha de morir, al perder la fe, para que escape el Stephen artífice (*Dedalus*).

Symbolically, Stephen, like Daedalus, feels compelled to find a means of escape from the labyrinth of Dublin, which threatens him with spiritual, cultural, and artistic restraints. Similarly, Stephen can also be compared with Icarus, who flew too close to the sun, melted his fabricated wings, and plunged to his death in the sea. Like Icarus, Stephen ignores the warnings of family and clergy and is symbolically drawn toward a philosophical illumination which ultimately casts him into sin (spiritual death) and leads him to renounce his Catholic faith

(Pursel: 7)

En otro *plano superpuesto* más, Stephen, dado que es consciente de ser el fantasma de su padre, se siente identificado con Hamlet. Hamlet no sólo es el hijo del rey, sino que, en tanto es el único leal a su memoria y desea reivindicarle, *el fantasma de su padre vive en él*; fina sutileza en la que Mulligan ve un ridículo rebuscamiento: “He proves by algebra that Hamlet's grandson is Shakespeare's grandfather and that he himself is the ghost of his own father.” (*Ulysses*: 18).

Hay que entender que Stephen está escindido entre Ícaro, joven temerario, y Dedalus, artífice habilidoso. El nombre completo del personaje indica esta escisión: Stephen, mártir católico, y Dedalus, artista pagano. En los *Hechos de los Apóstoles*, Esteban era un sacerdote

---

<sup>222</sup> La anécdota se basó sin duda en la comparación de James Augustine Aloysius Joyce con Oliver Saint John Gogarty, ambos rimbombantes, sonoros y dactílicos (esdrújulos). Stanislaus refiere que Joyce empleó un recurso parecido de deformación entre lo cotidiano y lo clásico, pero invertido, para que los provincianos se leyeran de cabo a rabo su artículo sobre Giordano Bruno, llamándolo *The Nolan*, que parecía un apellido común irlandés, Nolan.

judío que se unió a los apóstoles y defendió a Jesús, recientemente crucificado; hizo un discurso de defensa en el Sanedrín en que acusó al pueblo de Israel de haber desobedecido a Dios y, apoyándose en las Sagradas Escrituras, probó punto por punto que Jesús no subvirtió la ley de Moisés, sino que la completó. El paralelismo con la alocución de Stephen sobre “Arte y Vida”, que también se apoya en los dogmas para subvertirlos (pues se apoya en la autoridad tomista para defender la autonomía del arte), es extraordinario. Escandalizados por la blasfemia, lapidaron a Esteban, del mismo modo que Stephen fue atacado e incluso golpeado por sus ensayos. La analogía con Esteban entraña una analogía con Jesús<sup>223</sup>. Por ende, Stephen es el hijo. Pero, atención, también es el padre<sup>224</sup>. De ahí que Joyce prefiera no hacer una clara distinción llamándole “Icarus”, y aprovecha el apellido para llamarle Dedalus, y que esto le suene al lector como una proposición realista, pues por peculiar que sea el apellido, es más creíble que sea el de su padre, y rechina menos, en una forma realista, que llamar Dedalus al padre e Icarus al hijo. Su dicotomía –el tener que ser su propio padre– se debe a que Simon Dedalus (como John Joyce) era débil, y aunque bondadoso, vivía en la nostalgia de su juventud y se rebelaba contra sus responsabilidades paternas; por ejemplo, inventa una excusa para no dar dinero a su hija –porque no le quedaría a él para gastárselo en bebida–. Cuando, en Hades, yendo en el carruaje con Bloom al entierro de Dignam, Simon Dedalus ve pasar a Stephen, dice que Mulligan es una influencia nefasta, pero no hace nada, ni tampoco saluda a Stephen; paradójicamente, es Bloom quien parece más preocupado por él, lo cual anticipa el final. Esa paternidad falsa de Simon es equiparable a la paternidad simulada del mal sacerdote (en tanto que el sacerdote se presenta como personificador del Padre); la *simonía* de Simon Dedalus consiste en la administración perversa de su condición paterna, entendida como deber sagrado, sacerdotal. El término *simonía* deriva de los *Hechos de los Apóstoles*, donde San Pablo relata cómo el hechicero Simon Magus quiso pagar a los Apóstoles por disfrutar de la potestad de hacer bajar al Espíritu Santo imponiendo las manos, como ellos, y Pedro se negó; de ahí, la *simonía*, tema ya anunciado en las palabras arcanas que fascinan al protagonista del primer relato de *Dubliners*, *The Sisters*. Joyce sólo tenía que cambiar *Magus* por *Dedalus*, –artífice maravilloso–; y la terminación latina ayudó a lograr la fusión en *pun Simon Dedalus*.

**V.3.e) Madonna Bloom: llena de gracia. Amor incondicional, triángulos, celos.**

*Amor matris, subjective and objective genitive, may be the  
only true thing in life* (Ulysses: 28)

Esta cita sobre el *amor matris* es una segunda referencia a Cranly, por tanto un segundo aviso de que *Ulysses* es la continuación de *A Portrait*. Cranly utiliza este argumento para que Stephen se arrepienta de no haber rezado ante el lecho de su madre, al igual que ahora hace Mulligan, y de

<sup>223</sup> Joyce se distancia del catolicismo, pero mantiene cierta identificación simbólica con Jesús en el sentido de que se enfrentó a las normas y la hipocresía, trayendo otra cosmovisión. Joyce no era cristiano en el sentido literal.

<sup>224</sup> Todas estas paradojas están en la cultura católica de los *misterios*: aunque se dice que Jesús es el Hijo, el misterio de la trinidad es que Padre e Hijo son uno; así, Jesús era su propio padre y, por tanto, su propio hijo; Joyce vió la analogía psicológica con un hijo que ha de velar por sí mismo, como Stephen.



ahí la comparación entre ambos. En *A Portrait*, Cranly dice: “Whatever else is unsure in this stinking dunghill of a world a mother's love is not.” (*A Portrait*: 213) Cranly le sugiere que acaso Jesús fuera un hipócrita, que tal vez en la Edad Media sí se hubiera arrodillado bajo amenaza de ser quemado, que podría haber confortado a su madre; Stephen dice “I fear more than that the chemical action which would be set up in my soul by a false homage to a symbol behind which are massed twenty centuries of authority and veneration” (*Ib.*:215). Aunque Stephen antepone el respeto a sí mismo, la piedad por su madre se transparenta en el recuerdo obsesivo del *leitmotiv* de *Who Goes with Fergus*, y en su pensamiento interno sobre el *amor matris, subjective and objective genitive*, lo único innegable en un mundo lleno de falsedad.

En la Odisea, Penélope, madre y esposa, simboliza la lealtad, estabilidad y la esperanza. Nora Barnacle era un modelo penelopiano, la mujer abnegada que siempre esperaba a Joyce; el significado es la Tierra<sup>225</sup>, la diosa Bertha: “In conception and technique I wanted to represent the Earth which is pre-human and probably post-human”. Al igual que Bertha en *Exiles*, Molly Bloom va a caracterizarse por esta *serenidad*. Pero, como Stephen y Bloom, también ella es poliédrica, y en su doble carácter de madre/diva, *madonna*/bruja, virgen/*whore*, infiel/engañada, y de Penélope/ Calypso, significa también la inestabilidad y la desesperanza, para Leopold Bloom: teme su infidelidad, pero el monólogo desvela que lo que ansía, en esa fantasía sexual no es un amante, sino, en realidad, el regreso de *su amante salvaje*, es decir, espera, bajo la forma que sea, el regreso del esposo tal como lo amó la primera vez. Por ello, la rebelión final de Poldy –exige que le ponga el desayuno, invirtiendo la situación actual– en realidad le gusta. En tanto que es Penélope, le espera mientras está ausente; en tanto que es Calypso, representa la cadena que le ata y le impide partir hacia su verdadera identidad. Su sueño erótico remite siempre al “O” admirativo y al “Yes” que dio a Leopold aquella primera vez; este “Yes” es el *leitmotiv* de todo el sueño, pero de nuevo tenemos la indefinición, porque Molly termina confesando: “and I thought well as well him as another” (*Ulysses*: 732). Es un *porque sí*. Todo el capítulo está inundado por la afirmación yes y la admiración O, que ya no señala una recurrencia de la idea, sino su circularidad onírica, iniciando y terminando en “sí”. Una muestra (la negrita es mía):

“**Yes** because he never did a thing like that before as ask to get his breakfast in bed (...) **yes** because theyre so weak and puling when theyre sick they want a woman to get well if his nose bleeds youd think it was **O** tragic (...) **O** no thank you not in my house (...) **O yes** his aunt was very fond of oysters (...) **O** Lord couldn't he say bottom right out and have done with it (...) she told me **O yes** that sometimes he used to go to bed with his muddy boots on (...) **O** Sweetheart May wouldn't a thing like that simply bore you (...) **O** she didn't care if that was her nature (...) **O** my heart kiss me just straight in the brow (...) **yes** I think he made them firmer sucking them like that so long he made me thirsty tities he calls them I had to laugh **yes** (...) **O yes** I pulled him off into my handkerchief (...) **yes** and how he kissed me under the Moorish Wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again **yes** and then

<sup>225</sup> En *Exiles*, Nora es representada con el nombre de Bertha. Bertha es una diosa que cuida de las almas de los niños pequeños que mueren, que ayudan a Bertha a cuidar de la tierra y hacer que ésta renazca luego del invierno; es también la diosa de los hogares y de las mujeres trabajadoras, de las mujeres sabias y brujas.

he asked me would I **yes** to say **yes** and first I put my arms around him **yes** and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume **yes** and his heart was going like mad and **yes** I said **yes** I will **Yes**.” (Ib.: 690-732)

Además de los correlatos míticos con Penélope y Calypso, Bertha y la Tierra, Molly evoca, por otros caminos, a la madre de Joyce, Mary Jane, a Nora, e incluso a la Virgen María (lo cual no es de maravillarse dado que ya se ha establecido antes una comparación de Stephen con Jesús). El nombre de Marion, ya sólo por su sonido, parece sintetizar el de su madre, Mary Jane (por *paronomasia*), y Merrion (por *homofonía*) Merrion Square era donde James se citaba con Nora; por si fuera poco, Marion evoca fónicamente a Mary o lo mariano.. ; Mary Jane tenía un diminutivo, May, y Marion tendrá el de Molly<sup>226</sup>, que evoca a Molly Malone<sup>227</sup>. Molly evoca también la idea de femineidad, ternura, blandura y pereza (blanda, *molle*, en italiano, *mollis* en latín.), y la hierba  $\mu\omicron\lambda\iota$ , que Odiseo usa para que Circe no le hechice. Si uno de los símbolos de Stephen es Cristo, la relación con María es lógica. Marion, mujer de su padre espiritual, Bloom, es su madre espiritual. Joyce identificaba a Nora tanto con su madre como con la Virgen. Deseaba recuperar a su madre en Nora: “O that I could nestle in your womb like a child born of your flesh and blood, be fed by your blood, sleep in the warm secret gloom of your body!”(Ellmann: 288) Y, al igual que de joven pedía perdón a la Virgen tras sus correrías en Monto<sup>228</sup>, pedía perdón a Nora tras sus infidelidades (Vid.Ib.:294), poniendo a prueba una aceptación incondicional incluso de lo peor de sí mismo, y estableciendo una relación mariana-maternal. Nora Barnacle es otro modelo maternal y es *la misma*.

Como señala Ellmann, la Gracia, el perdón, había pasado de la Virgen María a Nora. Las malapropiaciones y el desdén hacia la cultura de Molly toman su gracia de las graciosas ocurrencias de Nora: confunde metempsicosis con *methimpikeshoses*, o cree que *Alias* fue un farsante bíblico. Realmente graciosa es la reflexión de Bloom mientras asiste a misa, interpretando los rituales y detalles subjetivamente, e intenta descifrar el anagrama inscrito en la túnica: “Letters on his back. I.N.R.I.? No: I.H.S. Molly told me one time I asked her. I have sinned: or no: I have suffered, it is.” (*Ulysses*: 78). Dado que, como sabemos, I.H.S. significa *Iesus Hominum Salvator*, Bloom, que, por una vez, confía en los conocimientos superiores de Molly, ya que es católica, es confundido por ella, que *se ha inventado el acrónimo*, o bien la memoria engaña a Bloom. Lo importante es que Bloom es aquí un *hablante ingenuo*<sup>229</sup> (el lector entiende mejor la situación que él), y que Joyce no nos explica el malentendido, presuponiendo que el lector ha de descubrirlo con una lectura atenta, porque la gracia está en darse cuenta de la puerilidad; ni siquiera se da cuenta de que el anagrama ha de estar en latín.

<sup>226</sup> Hemos observado que May también aparece en el texto como diminutivo de Marion, alternativamente a Molly.

<sup>227</sup> *Molly Malone* (o *Cockles and Mussels*), la canción irlandesa más popular, cuenta la historia de una pescadera que murió de una fiebre en plena calle. El estribillo se presta a una doble lectura picante, pues Molly pregona: “¡Cockles and musles, alive, alive, O!”). Nora se apellidaba *Barnacle*, percebebe, y Joyce pudo jugar con esa similitud picante. Las representaciones de Molly suelen mantener esa ambigüedad erótica, empleando típicamente un enorme escote.

<sup>228</sup> *Monto*, deformación de Montgomery Street, era el nombre familiar del barrio de la prostitución de Dublín, el mayor distrito rojo de Europa hacia 1920. Brillantemente, en *Ulysses* Joyce lo deformará a *Nighttown*.

<sup>229</sup> Es la primera vez que se emplea el hablante ingenuo en *monólogo interior*, aunque por ejemplo *Candide* de Voltaire se basa en eso, con un narrador en primera persona; es una técnica que explotará Faulkner, por ejemplo en Benji.

La fascinación de Joyce por el tema primordial del encuentro padre-hijo parece deberse al acto samaritano de Hunter; pero por *Exiles* sabemos que hay un componente de triángulo amoroso, y por ahí entra la faceta *whore* de Molly; a Joyce le fascinaba la mujer de un corredor de bolsa que quería vivir muchas experiencias, como un hombre<sup>230</sup>. Y en Trieste conoce a Ettore Schmitz (Italo Svevo), un judío que juega en bolsa, y es un burgués laborioso que sueña con publicar algo, pero será un *late bloomer*. Su mujer era Livia Veneziani, y no parece que hubiera un *menage* sexual; lo que ocurrió fue mucho más espiritual. Livia, al recibir en casa al poeta desconocido, salió al jardín y le ofreció un ramo de flores (*Blümen*, en alemán). A Joyce, que se sentía como un escritor reconocido, aquel símbolo espontáneo no le debió dejar impasible. Las flores de los Schmitz debieron obrar en el poeta ignorado un milagro similar al del rescate de Hunter en el adolescente huérfano. Una vez más, era la figura paterna asociada a un judío.

Aún más, en su habitación tenía Joyce el retrato de Schmitz junto a la foto de una estatua de Penélope, sí, pero, en 1928, Veruda hizo un retrato de Livia que envió a Joyce. Joyce se inspiraría en el largo pelo ondulado de Livia para Anna Livia, comparándolo con el río Liffey. (Vid. Hartshorn: 129). Ahora bien, Molly es una prefiguración de Anna Livia Plurabelle, como Stephen de Shem y Bloom de HCE. Podemos concluir, por tanto, que no sólo Svevo es un modelo de Bloom, sino Livia un modelo de Marion Bloom (o Molly).



Nora Barnacle, joven



Penélope del Vaticano



El pelo-río de Livia Veneziani

La infidelidad de Molly, que muchos críticos dan por hecha, no es tan clara como parece. Hay en Bloom una sospecha, y existen rumores en Dublín; es cierto que Boylan persigue esa infidelidad, e incluso da la sensación de que Bloom, bien como una liberación de sus propias ataduras matrimoniales, bien en un acto masoquista, desea que ocurra, puesto que les concede el espacio y el tiempo para que consumen su traición, y tiene calculado el tiempo que necesitan para no volver antes a casa. Es el tema central que había ensayado ya en la obra *Exiles*, y en esta faceta de *cuckold*, Leopold Bloom es, en consecuencia, un *alter ego* de Joyce.

<sup>230</sup> Robert Hand la sitúa en Dublín (*Exiles*: 81-2); pero dado que casi todo *Exiles* cuenta hechos acaecidos en Trieste como si fueran en Dublín, es plausible situar a esa mujer, o a una que Joyce asoció con ella, en Trieste.

Incluso, la posibilidad de que se produzca una relación entre Stephen y Molly en la última, confusa escena de monólogo, entre el sueño y la vigilia, queda sugerida, y pareciera que Bloom provoca esto, que sería, metafísicamente, un incesto virtual. Pero no hay realmente elementos en el texto que permitan asegurar que esto ocurra de hecho, más allá de la mente de Bloom. En todo caso, todo tiene su opuesto: Molly, que en la mente de Bloom le engaña con Boylan, es engañada –también en su mente, al parecer– por Bloom, epistolarmente. Molly, que por la noche es *Penélope* esperando a Odiseo, por la mañana se metamorfosea en *Calypso*, la que le retiene. Los esquemas del primer capítulo aportados por Joyce muestran que, efectivamente, el paralelo mítico de Molly aquí no es Penélope, sino Calypso:

CLAVE: Azul, esquema de Carlo Linati;  
 Naranja, esquema de Stuart Gilbert; Violeta, coincide; \*=Hay contradicción;  
 Ø=Casilla en blanco

T I T L E	S C E N E	HOUR/ TIME	COLOUR	SCIENCE/ ART
C A L Y P S O	T H E	8AM 8AM - 9AM	ORANGE	ECONOMICS MYTHOLOGY*
	H O U S E			TECHNIC
		ORGAN	SYMBOL/ MEANING	NARRATIVE (MATURE) DIALOGUE, PRAYER, SOLILOQUY
		KIDNEYS*	NYPH THE DEPARTING WAYFARER VAGINA, EXILE, NYPH, ISRAEL IN CAPTIVITY	

Contrariamente a la lógica del celoso y la adúltera, Molly le retiene y es él quien quiere irse para que sea libre de engañarle con Boylan. También en Molly encontramos la poliedricidad del ser, la deconstrucción de la identidad en temas, al estar conformada por muchas femineidades, en busca de la *quidditas* o esencia del *eterno femenino* de Goethe, pero rompiendo el constructo patriarcal de la castidad y la pasividad (aunque tampoco negándolo del todo).

### V.3.f) El nombre del padre. Orfandad, autopaternidad y adopción metafísicas.

Como hemos observado, de entre todos los arquetipos, el arquetipo ideal de Joyce era Odiseo, porque era padre, hijo, marido, soldado, navegante... Era un hombre visto en todas sus facetas, no sólo en una. Sorprendentemente, a partir de Odiseo sintetiza a Bloom, lo cual nos choca porque no parece nada universal, sino extraordinariamente específico: es un judío irlandés, una mezcla chocante y peculiar que nos resulta lejana y no invita a identificarnos con él; es un hombre gris, con bigote, de vida adocenada, un don nadie en su casa y su trabajo. Nos parece extraño, ajeno y anodino. Resulta difícil ver cómo pudo elegirlo como un arquetipo del hombre moderno. Estamos más cómodos con Stephen; es un post-cristiano, y eso nos parece universal porque nos resulta familiar a nuestra cultura; es un escritor joven, precoz, ingenioso, intelectual y rebelde, y eso no es baladí. Sin embargo, conforme avanza el relato, vamos viendo los puntos universales de Bloom; se desvela su dualismo entre una gran humanidad y la astucia mezquina de superviviente; el *pathos* de su orfandad de hijo y de padre; sus ensoñaciones eróticas y su frustración; y cómo intenta sublimar sus dolores con actos generosos. He aquí algo universal. Bloom es el hombre que, para creer en el amor, ama a otros: alimenta a su gato, va al funeral y al parto, da de comer a los pájaros. Marshall McLuhan afirmó que Bloom es el gemelo literario de Charlot. La ternura cómica como forma de abstracción es una tentadora explicación de Bloom, pero incompleta; Bloom tiene sutilezas dedálicas propias sólo de Joyce.

Odiseo es precavido, astuto, sagaz, ingenioso y polifacético, técnico y artista; Bloom, como él, usará su sagacidad para regresar de su odisea diaria. Bloom está relacionado, mediante planos superpuestos, con Odiseo y Dédalo; simbólicamente, con San Leopoldo; y, dado que es una síntesis de ellos, con Hunter, Svevo, Cranly, Popper, John Joyce y el propio autor.

Dedalus (*daidalé*) es sinónimo de artífice maravilloso; atrapado en su laberinto, logra huir al precio de perder a Ícaro, su único hijo. John S. Joyce, en 1881, perdió a su primer hijo recién nacido: "My life was buried with him" (Ellmann: 21), y luego a Freddie, recién nacido, y a George (*Vid.* p.119)<sup>231</sup>. Aunque violento cuando bebía, podía ser encantador, ingenioso, caústico, un gran relator de anécdotas. Cantante y actor frustrado, tenía una certeza total en el genio de James. Como Bloom, trabajó para un periódico, y estaba suscrito a la revista *Titbits*. Pero Alfred H. Hunter fue el modelo original. La mujer de Hunter era soprano y se rumoreaba que le era infiel. Hunter sacó a Joyce de un apuro. Habiendo bebido y perdido el conocimiento dos veces, se acercó a una mujer y su novio le agredió; Hunter, que conocía superficialmente a su padre, le llevó a casa. Muchos investigadores refutan a Hunter en favor de otros modelos, pero la idea originaria partió de Hunter y, más adelante, Joyce pidió información sobre él a Stanislaus por carta para su novela. Al completar a John Joyce con Hunter, James Joyce construyó un padre completo.

---

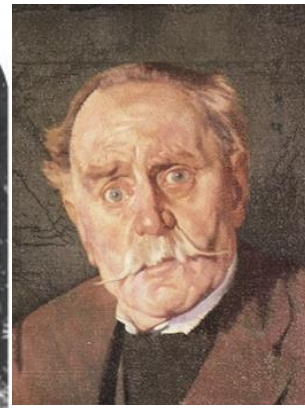
<sup>231</sup> Con motivo de la muerte de Freddie, estuvo a punto de estrangular a su esposa, interviniendo los hijos mayores; maltrataba a todos, menos a James y Baby, la menor. Eran once.



Un modelo de Bloom: Byrne (Cranly), con Clancy (Davin) y Joyce (Stephen), en el Trinity College



Leopold Popper y Amalia Popper, un modelo de Bloom



John Joyce, padre ausente y omnipresente

Sin embargo, en el personaje de Bloom se mezclan varios salvadores de varias caídas; es Byrne (Cranly en *A Portrait*) quien le lleva a su propia casa de madrugada, en Eccles Street, nº 7. Al no encontrar las llaves, tiene que saltar la verja para colarse por la cocina del sótano. Todos los datos corresponden exactamente a una anéctoda sucedida con Byrne, similar a la de Hunter. Byrne también suple a su padre, porque cuando intentan que deje a Nora, haciéndole creer que le ha sido infiel, le convence de que Nora no le ha engañado y todo es una treta de Gogarty, Cosgrave y/o Kettle<sup>232</sup>. Otro modelo es Leopold Popper que, como Svevo, tenía el bigote igual que la caricatura de Bloom hecha por Joyce, poseía una próspera compañía (Adolf Blum & Popper) y Joyce estaba enamorado de su hija, Amalia, que era su alumna. Es el único modelo que establece una ligazón nominal (Leopold, Blum) con Bloom.

La alusión a San Leopoldo de Austria es más sutil. Conocido por su bondad, se representa con los hijos que perdió, rasgos asimilables a Leopold Bloom, además de su relación con Austria<sup>233</sup>. Sin embargo, San Leopoldo es cristiano; la única manera que hay de relacionar a Leopold con los judíos es a través de los judíos austrohúngaros que conoció en su larga estancia en Trieste, fundiendo su nombre con el de Leopold Popper (de la compañía Blum), y fundiendo su identidad con la de Italo Svevo y seguramente varios detalles de los judíos triestinos.

Sus vivencias en territorio austro-húngaro (Trieste, ahora Italia, y Pola, ahora Croacia), proporcionan a Joyce un ambiente cosmopolita y multilingüe, donde conviven judíos, eslavos, italianos, griegos y austriacos, un ambiente impensable en el Dublín de la época; el Dublín de *Ulysses* es a la vez Trieste, aunque lo será más en *Finnegans Wake*. Más claramente aún, el hecho de que el nombre de la mujer de HCE derive de Livia Veneziani, la mujer de Svevo, fundiéndose su nombre con Liffey, el río de Dublín, entraña la fusión de los dos grandes puertos de Dublín y Trieste, la síntesis por abstracción de dos ciudades en una. También Svevo le acogió protectoramente, como Hunter y Byrne, en una escena análoga a la de *Circe*. Svevo era la persona que más se parecía a Bloom. Judío, casado con una católica, con la que tenía tenía

<sup>232</sup> Vid. Preciado, 2002, *passim*, sobre el tema de la estratagema de Gogarty y Kettle, desmontada por Byrne.

<sup>233</sup> Trieste, cuando llegó Joyce, era aún Austria; los triestinos que conoció eran en su mayoría una fusión de austriacos e italianos, como su ciudad, y Svevo (Ettore Schmitz) hablaba un italiano germanizado.

dos hijas; su abuelo era húngaro, le gustaban las vísceras (como a Bloom los riñones de cordero), llevaba bigote y contemplaba la vida con gran ironía.



San Leopoldo de Austria, representado con los hijos que perdió.



Trieste en 1910: el aroma perenne del Imperio Austro-Húngaro en un puerto culto y cosmopolita.

Bloom es un *buen samaritano* que asiste al nacimiento y a la muerte y acompaña a las personas en sus momentos difíciles. Nada que ver con el *übermensch* egoísta de Nietzsche que es Mulligan ni con el artista Stephen; pero él es el único que salvará a Stephen, revelándole así su propia naturaleza humana. “Leopold y Molly son, en gran parte, productos de su exilio en Trieste. Bloom –judío con raíces húngaras– no encaja en la provinciana Dublín” (McCourt: 17). Dado que Simon Dedalus existe y que el encuentro con Bloom es ocasional, la paternidad es tan mental, espiritual y metafísica como la autopaternidad de Stephen hacia sí mismo. Sus experiencias en Trieste y Pola significaron un referente indudable en el Dublín de *Ulysses* y en *Finnegans Wake*. El hecho de que ALP tenga rasgos de la mujer de Svevo, lo confirma.

También el solitario, clownesco, urbano y sentimental Charlot tiene una posible relación con Bloom; entre 1921 y 1922, Lucia Joyce estaba obsesionada con Charlot, hacía imitaciones disfrazada para las visitas y escribió una crítica sobre él. Arrastró a Joyce y Nora por París hasta que consiguieron verle en persona.



*Rebel without a Cause*: Su director, Nicholas Ray definió el tema de la película como *la búsqueda del padre*. A la izquierda, “Plato”, un “latchkey”, sin saber lo que busca, cree encontrar unos padres virtuales en Jim y Judy, exactamente como Stephen Dedalus en Bloom y Molly. Pero Jim mismo también siente que ha perdido a su padre. A la derecha, padre dominado. Jim (James Dean) dice a su padre, que cocina para su madre, repantigada en la cama: “–You don’t have to do all that”. La similitud con la presentación de un Bloom servil que lleva la bandeja a su mujer-diva a la cama y una Molly dominante, en el capítulo *Calypso*, es notabilísima: es el antihéroe.

Puede observarse cierta relación entre los antihéroes posteriores del teatro y el cine norteamericano y Bloom (personajes atrapados, orfandad paterna/materna, padres derrotados, hijos rebeldes, como en *Death of a Salesman*, *Long Day's Journey into Night*, *Cat on a Hot Tin Roof* o incluso *Rebel without a Cause*).

### V.3.g) El nombre del Espíritu Santo: el misterio de la Trinidad estética

Sin dejar de ser modelo de Stephen, James Joyce mismo es otro modelo para Bloom; por ejemplo, su tendencia al voyerismo, ya permeada en *Araby*, donde espiaba a la hermana de Mangan (*Vid.* p.146), y en *Giacomo Joyce*, es análoga a la escena voyerista en *Nausicaa*. El incluir en Bloom rasgos propios permite a Joyce relatar su infidelidad platónica con Martha Fleischmann, o su voyerismo<sup>234</sup>, de forma impersonal, a través de otro personaje que no es Stephen. Bloom sueña con enviar un relato a *Titbits*, pero es obvio que nunca lo va a hacer, y similarmente Joyce preparó un relato comercial para *Titbits* que nunca envió (Joyce, Stanislaus: 91). El hebraísmo no practicante de Bloom es un equivalente al ateísmo de Joyce en tanto que es un estigma que provoca el exilio interior. Hay ya algo pre-finnegiano en que el adulto tenga el mismo comportamiento que el joven, el padre que el hijo; que el amanecer y la noche se confundan. Sin dejar de ser el autor (una suerte de espíritu santo), Joyce es el padre y el hijo, o sea, Bloom y Stephen.



Al igual que en *Ulysses*, en su versión cinematográfica de 1967 el voyerismo de Bloom aparece sin ambages, mientras que el de Stephen es sólo oscuramente sugerido, acaso por prudencia del autor.

### V.3.h) El tema profundo: la estructura y la forma como tema definitivo

La historia del encuentro del joven Joyce con el judío Hunter, de Stephen Dedalus con Leopold Bloom, de Telémaco con Ulysses o Hamlet con su padre (el *Nostos*) es el *motivo*, que en el arte moderno constituye el *pretexto* para el desarrollo formal del *texto*. Ese motivo, como hemos visto, Joyce lo relaciona con las funciones del cuerpo, las artes, los mitos, la historia sagrada y sobre todo con *La Odisea*, creando una enorme estructura que impone sus límites, evitando una apertura infinita. Pero lo importante no es tanto qué es lo supuestamente retratado sino esa forma resultante, un artefactocubista y abstracto que ve todo desde todos los puntos de vista. Porque una forma así lo que retrata, ante todo, es la mente del artista en forma de

<sup>234</sup> Hay precedentes en su obra: el voyerismo del niño en *The Sisters* y el exhibicionista de *An Encounter*, pero es en el voyerismo de Giacomo en *Giacomo Joyce* donde queda refrendado que era un rasgo de Joyce.



estructura literaria. Del mismo modo que un cuadro cubista nos descubre lo que ve la mente del artista, su forma de percepción y análisis mental –generalmente geométrica– antes que el tema representado, así también la obra joyceana nos revela los complejos resortes que mueven la mente de nuestro autor. En un sentido profundo, por tanto, todos los temas que he ido deshojando son sólo excusas o pretextos, de los que podríamos prescindir para captar el mensaje conceptual global. De hecho, la dificultad de desentrañar todos estos temas no ha impedido que la idea central sea percibida incluso por quienes no los han entendido o carecían de la cultura o la información clave que requiere la comprensión cabal de *Ulysses*. Porque el mensaje más potente de la obra *es un efecto que se percibe sin entender: la forma*. Y también se capta intuitivamente otro mensaje: que una literatura nueva se puede hacer, y que se hace así; que esa estructura impersonalizante es la forma del nuevo arte; que *texto y textura son el mensaje*, por encima del *pretexto*.

#### V.4. Técnica y artificio narrativo en *Ulysses*

##### V.4. a) *Ulysses*, manual de estilos: el estilo mimetizante

El principio organizativo del estilo que gobierna férreamente *Ulysses*, y al cual se subordinan sus realizaciones retóricas en todo momento, es que la forma expresa siempre el tema. Por tanto, cada capítulo tiene que ser estilísticamente distinto. En la división por partes del cuerpo humano *en funcionamiento* se aprecia de manera especial cómo la forma mimetiza el tema: la digestión



Los compañeros de Odiseo, transformados en cerdos por las malas artes de Circe

vuelve lento el texto, la embriaguez lo emborracha, la gestación lo vuelve evolutivo, el sueño lo vuelve onírico y surrealista. Es el principio, ensayado en *A Portrait*, según el cual el estilo se nutre del tema, la *estética de la forma mimética*; un elemento que, sin claves de lectura, es percible en *Penelope* o en *Circe* (es fácil relacionar la forma verbal onírica con el tema del sueño o la psicodélica con la embriaguez en un burdel), pero no en otras partes.

##### V.4.b) Uso estético del relativismo, paradoja, enigma, absurdo, azar, encriptación.

Joyce comienza la novela dándonos claves acerca del relativismo del principio de identidad, mostrando juegos de doble sentido, enigmas, paradojas, o expresiones absurdas y surrealistas. Las paradojas, dobles sentidos y enigmas comienzan desde el inicio: en el primer capítulo, Mulligan dice a Stephen: “You have the cursed jesuit strain in you, only it's injected the wrong way” (*Ulysses*,:8), con lo que significa que, siendo antijesuíta, es muy jesuita en su fanática, radical sistematicidad; y es un “fearful jesuit” (temeroso de dios/cobarde por el susto recibido en

la noche); al explicar la teoría de Stephen sobre Hamlet, dice que: “He proves by algebra that Hamlet's grandson is Shakespeare's grandfather and that he himself is the ghost of his own father.”(*Ib.*:18) Haines queda confuso ante lo que parece un disparate colosal, pero, aunque Mulligan exagera, veremos que Stephen *es* en cierto sentido el fantasma de su propio padre, Simon Dedalus, además de que es Hamlet –vistiendo incluso de negro—. Y no sólo es una teoría sorprendente, sino que Joyce la presenta como acertijo, para provocar la curiosidad del lector. Aunque intrincada, es importante entender la teoría sobre Shakespeare, ya que se erige en una de las claves cruciales de la novela. Para entenderla, hay que aceptar la convicción que tenía Stephen de que, al elegir el nombre de Hamlet, Shakespeare quiso representar deliberadamente al hijo que había perdido, *Hamnet*. La teoría implica que Shakespeare, cuando escribió Hamlet, se vistió como él, reviviendo así al hijo que había perdido, *Hamnet*. En ese instante, en el escenario, Hamlet, que llora a su padre, está siendo interpretado por Shakespeare —que es el padre mismo de Hamnet—. De ahí que el hijo de Shakespeare sea el mismo que el padre de Hamlet. Y, viéndolo de la manera más difícil, el hijo de Hamlet es el padre de Shakespeare.

Ahora bien, esto hay que entenderlo sólo como un ejemplo plástico que utiliza Joyce para ilustrar una idea que, expresada en términos simples, no mostraría su complejidad y sonaría pedestre: que siempre hay una *identificación del autor con sus personajes*, y que *a través e los personajes se convierte en otros personajes de su vida real*, padres, hijos, o lo que fuere. Y si



“He proves by algebra that Hamlet's grandson is Shakespeare's grandfather and that he himself is the ghost of his own father.” La versión en cine de *Ulysses*, de 1967, de Strick, fue la primera película británica que incluía la palabra “fuck”.

pone el énfasis en la *paternidad*, es porque representa la creación literaria y es el tema clave que le obsesiona, la esencia de su propia personalidad. Esencia que descubre, en epifanía, al encontrarse con Hunter. Visto así, suena claro, pero no se ve lo interesante del enfoque. Expresado en forma críptica, en cambio, aunque es difícil y obliga al lector a pensar, una vez resuelto el enigma se ilumina toda la complejidad de la transmutación de identidades, que genera una serie de juegos de espejo sin fin. Una vez entendido esto, es más fácil entender qué significa que Stephen es el fantasma de su propio padre (o que lo son Joyce, Hamlet o Telémaco). Hecho todo lo cual, se genera una analogía entre Homero, Shakespeare y Joyce.

Pero Mulligan exagera deliberadamente el aspecto más ridiculizable, la tendencia de Stephen al enigma, exagerándola aún más. ¿Qué es lo que hace Mulligan? Una extrapolación

paródica: da a entender que, si usamos el tipo de lógica que usa Stephen, el nieto de Hamlet es el abuelo de Shakespeare<sup>235</sup>.

Efectivamente, si, según Stephen, Hamlet (en tanto que Shakespeare hace el papel de Hamlet) es padre de Shakespeare (en tanto que es Hamlet, por la misma razón), se seguiría que su nieto es él mismo (Hamlet). Luego el nieto de Hamlet es Hamlet. Del mismo modo se podría argumentar que el abuelo de Shakespeare es Shakespeare, y cualquier otra cosa, prácticamente (Shakespeare, o Hamlet sería, si queremos, su propio bisabuelo, tatarabuelo...). Mulligan planea banalizar la idea de Stephen escribiendo una obra de teatro, titulada *Everyman his Own Wife, or a Honeymoon in the Hand*. Es la misma idea de que la función manifiesta la naturaleza, la esencia: si el hombre puede sustituir a su esposa, y se refiere picarescamente *a su mano*, es su propia esposa; del mismo modo que Stephen piensa que si un hombre actúa como padre de otro, como hará Bloom con él, es su padre, y si actúa como hijo, como hará él con Bloom, es su hijo.

El objetivo de Mulligan es una *reductio ad absurdum* de la identificación de identidades que realiza Stephen, con el fin, como siempre, de *romper su espíritu*, puesto que la teoría es también el corazón de su proyecto novelesco. Pero la teoría de Stephen no dice nada de abuelos:

sólo se limita a afirmar que Hamlet (en el escenario, Shakespeare) es el padre de Shakespeare (en el escenario, Hamlet), lo cual, aún siendo un juego de espejos, no es tan alambicado y, sobre todo, busca un sentido profundo y no una ingeniosidad. No obstante, visto desde otra perspectiva, Mulligan no está haciendo otra cosa que lo que hace Horatio en la obra shakespeariana: es la



Escena I de *Hamlet*: Horatio, impidiendo a Hamlet acercarse al fantasma de su padre.


misma función *proppiana* de agente auxiliar que ayuda al héroe a salir de un peligro, ya que aparta con todas sus fuerzas a Stephen de su obsesión con sus fantasmas no de otro modo que Horatio sujeta a Hamlet por la fuerza para que no se acerque al fantasma de su padre demasiado, pues lo arrastraría al otro mundo. Una vez más, Joyce traza paralelos geométricamente exactos con un clásico. El escenario es una torre, los personajes son tres. Uno es el hijo en duelo, y los otros dos intentan apartarle de su fantasma. Stephen, como Hamlet, habla enigmáticamente.

Hasta aquí, Joyce ha dado claves sobre juegos de palabras y enigmas que, por enrevesados, retorcidos o complejos que parezcan, entrañan un sentido. Pero, desbrozado el

<sup>235</sup> Es posible que Joyce, o acaso Gogarty, se inspiraran en una anécdota conocida en el ámbito anglosajón. En 1884 se publicó en el libro *The Book of Wonders*, la siguiente curiosidad (la negrita es mía): “**A proof that a man may be his own Grandfather.**— There was a widow and her daughter-in-law, and a man and his son. The widow married the son, and the daughter the old man; the widow was, therefore, **mother to her husband's father**, consequently **grandmother to her own husband**. They had a son, to whom she was great-grandmother; now, as the son of a great-grandmother must be either a grandfather or great-uncle, **this boy was therefore his own grandfather**. N. B. This was actually the case with a boy at a school in Norwich.” (The World of Wonders, Cassell & co., 1884, p.3). La cita más antigua se encuentra en el *Republican Chronicle* de Ithaca, New York, del 24 de abril de 1822, y fue divulgada en Inglaterra en la *London Literary Gazette*.

terreno de lo absurdo explicable, la catequesis propedéutica de *lo absurdo* inexplicable, el *nonsense* puro, va a aparecer en el siguiente capítulo, *Nestor*, con lo cual el texto va preparando al lector para la posibilidad de que también lo genuinamente irreal y sin sentido aparezca en la novela. Para ello va a incidir en el tema del juego de espejos entre generaciones, refiriéndose a *la abuela* de un zorro y al significado de *pier*. Veamos el esquema general de la escena en la escuela, en la que el acertijo irreal va a aparecer:

CLAVE: Azul, esquema de Carlo Linati;  
 Naranja, esquema de Stuart Gilbert; Violeta, coincide; \*=Hay contradicción;  
 Ø=Casilla en blanco

TITLES		ORIGIN		SYMBOL/MEANING		SCIENCE/ART		TECHNIC		
NESTOR	T	10 AM	BROWN	HORSE	HISTORY			CATECHISM (PERSONAL)		
	H	9AM - 10AM		Ø						THE WISDOM OF THE ANCIENT ULSTER, WOMAN, PRACTICAL SENSE
	E									
	S									
	T									
OR	SCHOOL							DIALOGUE FOR 2, NARRATION, SOLOQUY		
PEOPLE										
		TELEMACHUS NESTOR PISISTRATUS HELEN		Néstor aconseja a Telémaco						

Este segundo capítulo, que trata sobre la Historia, y cuyo símbolo es el Heredero, introduce a Irlanda, a Hamlet y a Stephen bajo nuevas perspectivas. Nos presenta a Stephen dando clase de Historia ante un alumnado adinerado de Vico Road, más preocupado por los besuqueos en el malecón y por jugar en el patio que por aprender. Stephen habla enigmáticamente y emplea acertijos que excitan la curiosidad de los alumnos, pero que están muy lejos de lo que pueden asimilar; se diría que quiere abrir sus mentes, pero en vano; en algunos momentos, parece que quiere ser incomprensible, dado que ellos no tienen interés.

Stephen inicia haciendo preguntas de repaso sobre algo que ya se ha estudiado en la clase, la historia de Pirro y su *victoria pírrica*. Uno de los alumnos no tiene ni idea de quién es

Pirro, pero dice, jocosamente, que significa *pier*<sup>236</sup>. Stephen entonces le pregunta si sabe lo que es “a *pier*” (un malecón o embarcadero); como el alumno no sabe contestar, Stephen lo define como “a dissappointed bridge” (un puente frustrado/sin punta). Los alumnos, naturalmente, quedan confusos, aunque el lector aprecia la sutileza imagista de Stephen.

Stephen es presentado en *Néstor* en acción, dando clase en la escuela de Dalkey, y dialogando con el director; el mismo aroma de *A Portrait* revive en la clase, sólo que ahora Stephen es el profesor; Stephen, viendo que no tienen interés en la Historia, intenta transmitir su *catecismo personal* a los alumnos; prueba a transmitirles el sentido literario y hacerles pensar en la lengua jugando; tras enseñarles *puns* más sofisticados que los que conocen (usando *disappointed*, como mencionamos), les presenta un falso acertijo: “The cock crew/ the sky was blue/ the bells in heaven/ were striking eleven/ ‘tis time for this por soul/ to go to heaven” (*Ib.*:27), cuya solución absurda, “the fox burying his grandmother under a hollybush” (*Ibidem*), indica que no tiene solución. Este absurdo, al mostrar la estructura de acertijo pero carente de significado, revela el carácter formal, convencional, vacío, del marco lingüístico, que podemos extrapolar a toda la novela, a toda la literatura, a todo discurso humano, por extensión. Los acertijos joyceanos son otra forma de revelar el marco, en un metadiscurso o *mise en abyme*: ya que pueden ser sólo significante, sin significado, *tal vez todo el texto lo sea*. Cuando, más adelante, Stephen exponga la surrealista parábola del Pisdah, o culmine su teoría filológica sobre Hamlet en la biblioteca afirmando que él mismo no cree en ella, no nos sorprenderemos; cuando comprendamos que Stephen es su propio padre –por tanto su propio hijo–, pero a la vez aparece un padre adoptivo –Bloom–y además el padre real, Simon Dedalus, esto confirmará la relatividad de la identidad, los muchos sentidos de las palabras, y la ausencia de sentido definido de la realidad. El gusto de Joyce por la encriptación se enmarca en la tradición de shakespeareana, de L. Sterne o Lewis Carroll. Se nos ofrece un enigma lingüístico y/o argumental y la relectura nos va alfabetizando, a cuentagotas, con claves, o nunca, pues Joyce, como la naturaleza, ama lo oculto<sup>237</sup>. En contrapartida a la clase *dadá* de Stephen, el director, Mr Deasy le alecciona con su propio *catecismo personal*, el de las cuentas en orden<sup>238</sup>, porque Stephen pide un adelanto. El catecismo pragmático del ahorro y la responsabilidad entran en contraste total con el catecismo relativista de Stephen. “—*I paid my way. I never borrowed a shilling in my life. Can you feel that?*” (*Ib.*:31). Stephen ama los juegos de palabras, abiertos y estereoscópicos, como teme las grandes palabras, máximas monoculares, que sólo dan infelicidad: “—*I fear those big words, Stephen said, which make us so unhappy.*” (*Ibidem*). Mr Deasy le pide que lleve una carta al *Evening Telegraph* para que la publiquen, sobre la fiebre

---

<sup>236</sup> Probablemente, una velada pulla al profesor, insinuación velada sobre sus encuentros con Nora en el malecón. Además, fonéticamente suena exactamente igual que *peer*, que además de *compañero* significa *mentor*, tutor, que es el tema del capítulo (Mentor). No podemos estar seguros de estos extremos, pero Joyce podía llegar muy lejos.

<sup>237</sup> La cita “La naturaleza ama lo oculto” (Φύσις κρύπτεται φιλεί) es de Heráclito.

<sup>238</sup> Este tema ya lo trató en *Grace*, relato que relaciona las cuentas económicas y las cuentas con Dios, criticando este enfoque calculador del *análisis de conciencia* y la contricción católica, una contabilidad no espiritual, sino interesada.

aftosa de las vacas<sup>239</sup>. Así, se cobra un valioso adelanto en especie, delatando que su idea de las cuentas claras es cobrarlo todo; hipócritamente, inicia una crítica a los judíos invasores, y Stephen le replica que “a merchant is one that buys cheap and sells dear, jew or gentile, is he not? (*Ib.*:34), lo cual, dicho a quien le paga, resulta de una elocuencia shakespeariana. Así como Néstor no sabe mucho del destino de Odiseo, pero le envía hacia donde pueden saberlo, Mr Deasy, al enviar a Stephen al periódico, provoca el encuentro con Bloom. Cumple así la misma función propiana de *auxiliar* que Néstor, pero *por casualidad*<sup>240</sup>.

La realización del ideal estético de la forma mimética dinámica, que Eco llama *estética de la forma expresiva*, se verifica en un estilo cambiante. Ahora bien, esta necesaria variación constante de estilos convierte al *Ulysses* en un manual de ejercicios de estilo, que desde luego tienen una clave paródica, pero no únicamente ya que en toda parodia hay homenaje y emulación. Hemos ido viendo cómo en *Proteus*, la desorientación mental, rica, historizada, de Stephen se transforma en una forma caótica y proteica; el estado de ebriedad en *Circe* genera una forma de alucinación y delirio florido; el sueño de *Penelope* se expresa en una forma onírica, en veloz flujo de ideas; en *Oxen of the Sun*, la gestación y el nacimiento se expresan en una evolución de la estructura significativa desde el inglés primitivo hasta el vanguardista; en *Wandering Rocks*, el texto se particiona en 17 conciencias separadas, rocas errantes. Veamos en más detalle cómo aplica el estilo mimetizante y el ejercicio de estilo al capítulo de *Cyclops*.

#### V.4.c) *Cyclops*. Recursos de gigantismo, visión monocular, casualidad, fatalidad, astucia

Siguiendo su mimesis formal del tema, todo el capítulo es una caricatura de los estilos *hiperbólicos*: una anécdota de taberna contada por un parroquiano anónimo muy exagerado va en contrapunto con el estilo de la *ampliación* de los artículos periodísticos encomiásticos, de catástrofes, o de textos bíblicos exaltados. Es la expresión del gigantismo en la forma, mediante la ampliación o exageración estilística en sus dos vertientes: encomiástica o condenatoria. Joyce, que conocía incluso demasiado bien los prejuicios y habladurías irlandesas, usa como ejemplo ilustrativo de la calumnia un entorno de cotillas malpensados y envidiosos de taberna; una calumnia que nada tiene que ver con la de Iago en *Othello* ni con el *noting*<sup>241</sup> benéfico y maléfico de *Much Ado About Nothing*, pues son estrategias calculadas y personales. Lo que retrata Joyce es el prejuicio colectivo que da crédito automáticamente a cualquier rumor irreal sobre el chivo expiatorio, con la connivencia del malentendido (la mala suerte, la casualidad). Pero, en realidad, cuando hay animadversión y prejuicio –visión monocular–, cualquier excusa vale, el malentendido se busca, como en la fábula del lobo y el cordero de Esopo: si no hubiera

<sup>239</sup> En realidad, fue Blackwood el que le hizo el mismo encargo, pero en 1912. (Pindar, 2007: 81). Joyce funde esta escena posterior con una conversación con el director hacia el 16 de junio de 1904. Es una humillante misión literaria para el byrónico Stephen, que piensa: “Mulligan will dub me a new name: the bullockbefriending bard”. (*Ib.*:36).

<sup>240</sup> Así Joyce prepara el tema del antisemitismo y la casualidad de *Cyclops* (*Vid.* 221-224, *passim*). Esta técnica es muy shakespeariana en el sentido de que Shakespeare hacía que los temas aparecieran en distintas escenas y bajo la perspectiva de distintos personajes, iniciando la reflexión sobre ellos incluso antes de que surgieran en el argumento.

<sup>241</sup> El *noting*, rumor o *overhearing* (juego de palabras con *nothing*, que sonaba igual en la época), sirve para unir a Benedick y Beatrice, pero también sirve a Don John para calumniar y destruir a Hero –sin éxito–.

sido una cosa, habría sido otra, pues sólo se trata de excusas para aprovechar la superioridad numérica y física, que es el único y verdadero motivo que envalentona al grupo acosador. Así, cuando Bloom entra en la taberna, corre el falso rumor de que ha ganado dinero con un caballo (“Throwaway”). Aquí el juego joyceano de la *homonimia* cumple otra función; se trata de un malentendido, y se indignan porque no invita; se debe, claro, a que es judío, y los judíos son avaros. Los parroquianos de la taberna son nacionalistas católicos radicales, entre los que el más agresivo se convierte rápidamente en líder: es “*the citizen*”<sup>242</sup>. Los cotillas lo saben todo sobre Bloom: su padre se envenenó, seguramente aún sufre por haber perdido a su hijo, los judíos sufren más cuando pierden un hijo porque cada vez que nace un niño creen que podría ser el Mesías, saben “de buena tinta” que su mujer le es infiel; y en realidad no saben nada de él, porque los datos son los rumores y los instrumentos de análisis son los prejuicios, generalizaciones, simplificaciones e *hipérboles*. Carentes de perspectiva, se jactan de su visión monocular. Constituye este episodio un análisis del acoso psicológico, que no es en el fondo sino una racionalización del primitivo mecanismo sacrificial del *chivo expiatorio*<sup>243</sup>, visto a la vez dramáticamente y en farsa. El que defiende la verdad con la palabra y la razón es perseguido por los que emplean la imposición de una visión monocular. Como el Cíclope, tienen una visión *cerril*, pero son fuertes. La combinación de ambas cosas los vuelve fanáticos. Odiseo analiza el punto débil del Cíclope y, cuando duerme, con sus compañeros, le ciegan haciendo girar una estaca que han puesto al rojo vivo en la hoguera. Bloom, en analogía, distrae al “citizen” nublando su visión, y un destello de luz le ayuda azarosamente; hay algo de Cristo, de Bruno, de San Esteban, de Stephen, de Joyce y de Svevo. Como Odiseo hizo con el Cíclope, Bloom usa también su astucia para confundir a quien iba a ser su verdugo, y huye *in extremis*. El sagaz Odiseo refrena su lengua con prudencia, e incluso, antes de saber lo peligroso que es el Cíclope, dice que se llama *Nadie*<sup>244</sup>; pero, una vez garantizada su huida, se enfrenta claramente y proclama su identidad:

Odiseo: ¡Cíclope! Si alguno de los mortales hombres te pregunta la causa de tu vergonzosa ceguera, dile que quien te privó del ojo fue Odiseo, el asolador de ciudades, hijo de Laertes, que tiene su casa en Ítaca. (Homero: 196)

Paralelamente, Bloom se contiene, porque no sabe por qué le tiran indirectas, pero finalmente el ciudadano estalla y se burla de Israel. El paralelismo es exacto; Bloom, empleando la argucia de Odiseo, espera a ver garantizada su huida, y entonces se enfrenta abiertamente:

–Mendelssohn was a jew and Karl Marx, and Mercadante and Spinoza. And the Saviour was a jew and his father was a jew. Your God. (... ..) Christ was a jew like me.– (...)  
–By Jesus, I’ll crucify him so I will. (...) Give us that biscuitbox there.  
(*Ulysses*: 327)

<sup>242</sup> Preferimos la traducción de Valverde como “ciudadano” que la de “paisano” de García Tortosa.

<sup>243</sup> Vid. Preciado, 2002, *passim*, sobre el análisis del mecanismo del *chivo expiatorio* en Joyce.

<sup>244</sup> Hay una alusión al “Nadie” homérico en *An Encounter*: los niños que se encuentran con el exhibicionista, al huir, se llaman *con nombres falsos*, lo cual el lector descubre con sorpresa, porque el narrador no comenta la estrategia.

Como celebración de esta audacia de irse diciendo la última palabra, y expresando el orgullo que siente Bloom, el estilo adopta la forma de un épico artículo de sociedad –el equivalente en la época a la prensa del corazón–, caricaturizando este estilo mediante una expansión de sus exageraciones formales y connotativas, en que Bloom, como noble austrohúngaro, es aclamado al partir en su barco por una multitud dublinaesa. Lo que ocurre en la puerta de la taberna es bien distinto. Así como el Cíclope lanza la cumbre de una montaña hacia la nave en que huye Odiseo, haciendo agitarse el océano, el “ciudadano” arroja una *pesada* caja de galletas hacia Bloom que asciende al carruaje. En la subjetividad de Bloom, la caja produce un terremoto al caer, lo cual hace que el estilo de la narración se metamorfosee en la forma de un artículo de sucesos caricaturizado. Exagerando sus defectos, Joyce hipertrofia su obsesiva factualidad, su detallismo positivista, para reducirlo al absurdo con matemática de espejo convexo, prolongando detalles del suceso durante más de una página, con datos técnicos sobre el seísmo, epicentro, testigos, víctimas y listas de condolencia.

Continuando el paralelo analógico con Homero, al igual en el episodio de *la Odisea* el Cíclope Polifemo es cegado con una estaca ardiente, en *Cyclops* el *ciudadano* es cegado momentáneamente por el sol. El conductor parte rápidamente apenas se sube Bloom, quien se libra así de ser golpeado mortalmente con la caja. Es de observar que la exageración ya está en Homero, toda vez que acciones como arrancar la cima de una montaña, lanzarla y hacer temblar el océano resultan hipérbolos expresionistas de lo que pudo ocurrir, si ocurrió, a Odiseo. De igual forma, se funde la escapada de *Ulysses* con la transfiguración de Cristo al expirar:

When, lo, there came about them all a great brightness and they beheld the chariot wherein He stood ascend to heaven. And they beheld Him in the chariot, clothed up in the glory of the brightness, having raiment as of the sun, fair as the moon and terrible that for awe they durst not look upon Him. And threere came a voice out oh heaven, calling: Ellijah! Ellijah! And he answered with a main cry: Abba! Adonai!  
(*Ib.*: 330)

Esta exasperación de formas encomiásticas bíblicas aparece en contraste y confusión con el estilo ridículamente laudatorio que emplean los artículos de las revistas modernas de sociedad y del corazón. Combinando ambas técnicas de la exageración verbal, identifica hiperbólicamente a Bloom con Elías, o sea, profeta judío anunciador del Mesías, y así su afirmación de que Cristo era judío como él cobra todo su sentido: se trata de un paralelismo mítico también con el mesías hebreo, Elías (Elijah), imagería que subraya la identificación entre hebreos y cristianos. Joyce resuelve disolviendo los estilos épicos de la ponderación, el bíblico y el periodístico:


And they beheld Him even Him, ben Bloom Elijah, amid clouds of angels ascend to the glory of the brighness at an angle of forty five degrees over Donohoe’s in Little Green Street like a shot off of a shovel.  
(*Ib.*:330)

Por eso le dice a los nacionalistas de la taberna: “A nation is the same people living in the same place.” (*Ib.*:403). Al mismo tiempo, tal vez puede interpretarse el judaísmo de Bloom analógicamente, como metáfora del artista exiliado. No olvidemos que en *A Portrait* Stephen concluye hablando de *raza* “the uncreated conscience of my race”, pues se sabe distinto. En



efecto, si imaginamos una dialéctica de Joyce adulto (el Stephen maduro) con un nacionalista, el diálogo podría y pudo haber discurrido en los mismos términos. Bloom sería, así, también una alegoría del Stephen maduro, un retrato del artista adulto; dado que Stephen, como hemos visto, es en otro plano su propio padre virtual, no es extraño que su padre virtual, Bloom, sea, en otro plano, Stephen. Según las estructuras enviadas a Carlo Linati y Stuart Gilbert, el esquema que sigue la escena es el siguiente:

CLAVE: Azul, esquema de Carlo Linati;  
Naranja, esquema de Stuart Gilbert; Violeta,  
coincide; \*=Hay contradicción;  
∅ =Casilla en blanco

T I T L E	S C E N E	HOUR/ TIME	CHARACTERS	ORGAN	COLOUR	SYMBOL	SCIENCE / ART	TECHNIC
C Y C L O P S	T H E T A V E R N	5PM 5PM - 6PM	PROMETHEUS NOMAN GALATEA ULYSSES	MUSCLE MUSCLES BONES	BLANK/ GREEN	FENIAN EGOCIDAL TERROR NATION, STATE, RELIGION, DYNASTY, IDEALISM, EXAGGERATION, FANATICISM, COLLECTIVITY	POLITICS SURGERY	GIGANTISM ALTERNATING ASYMMETRY
								

#### V.4.d) Muerte del autor. Monólogo interior, *stream of consciousness*, polifonía

En sus esquemas y cartas, Joyce empleaba el término *soliloquio interior*. Fue Larbaud quien luego implantó el término *monólogo*, que su verdadero iniciador, Dujardin, define así:

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directs réduits au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression "tout venant"

(Dujardin, Édouard: *Le monologue intérieur*: 59)

William James ya había introducido el término "stream of consciousness" en 1890<sup>245</sup>, como una exasperación de los rasgos asintácticos e inconscientes más íntimos de la mente, o sea, un monólogo interior prelingüístico y prelógico. La imagen pública que se ha creado sobre *Ulysses* da la sensación de que se basa únicamente en el empleo del *monólogo interior* y el *stream of consciousness*. Sin embargo, *Ulysses* sí posee un narrador en tercera persona, aunque ausente,

<sup>245</sup> El término y su concepto se encuentran en el Tomo I de *The Principles of Psychology*

asediado y contagiado por los fragmentos de flujo y monólogo que lo rodean, no serio, autoparódico, con voz impostada, ventrílocuo. En este narrador, los significantes tienen tanta importancia o más que los significados; la estructura y la forma expresan el sentido de la obra, y el significado denotativo, las ideas que comunica, pasan a ser secundarias, *lo que no significa que sean cosas distintas*.

Desde luego que la forma imita a la vida, pero lo importante es esa forma lograda que es capaz de imitar a la vida, ese artefacto increíble; al final, la vida que supuestamente era su objetivo último es superada por el artefacto que la imita. El hecho de que el autor renuncie a sus prerrogativas esenciales, a saber, manipular velocidades, crear intriga *ad libitum*, dejarse llevar, con lo que podía subordinarlo todo a la efectividad fácil y convencional de la obra, o dejarse llevar por la inspiración sin ataduras, parece una cortapisa a su espontaneidad. El autor convencional es sustituido por un ingeniero, un Dédalo. Como en un cuadro cubista, las estructuras geométricas se imponen una vez designadas, impidiendo un gran número de posibilidades de improvisación. En contrapartida, el autor se ve forzado a explorar campos autoimpuestos. En realidad, todas estas constricciones funcionan como espuelas para su creatividad, pero también retos nuevos fuera de su zona de confort. La teoría neoclásica eliotiana de las referencias a todas las culturas y la inserción en la tradición del talento individual empujaba peligrosamente a la artificiosidad, porque con tales constricciones se daba por sentado algo casi imposible: la felicidad de la obra, la calidad artística final de algo con tantos condicionantes. Increíblemente, si el lector acepta su rol cooperativo, Joyce lo consigue, y la recompensa estética es extraordinaria.

Conforme avanza la obra, el modo dramático, el monólogo interior, la polifonía, la forma en acto teatral y el *stream of consciousness* sustituyen progresivamente al narrador y al autor omnisciente. Los personajes hablan con su propia voz exterior (modo dramático) e interior (*monólogo interior*) o inconsciente (*stream of consciousness*), y además sus voces conviven en una polifonía. Sin embargo, existe una voz narratorial en tercera persona en la mayor parte del libro (si excluimos el *stream of consciousness* final de Molly, ausente de voz narratorial). Esa voz narratorial se limita a presentar sin llegar a ser intrusiva; además, no habla como un narrador, sino que va a ir emulando la voz personal interior *progresivamente*, moviéndose inicialmente entre el estilo libre indirecto y el *Uncle Charles principle*, hasta diluirse totalmente en esa voz interior<sup>246</sup>. Un ejemplo (la negrita es mía): “Kidneys were in his mind as he moved about the kitchen softly, righting his breakfast things on the humpy tray. Gelid light and air were in the kitchen **but out of doors gentle summer morning everywhere. Made him feel a bit peckish.**” (*Ulysses*: 53) Similarmente, conforme avanza la novela ocurre el mismo fenómeno a nivel macroestructural, de suerte que cada vez son más frecuentes los fragmentos largos de *stream of consciousness*, cuya culminación es el monólogo final de Molly en *Penelope*.

---

<sup>246</sup> Ya señalamos esta técnica de inmersión progresiva en Faulkner (*Vid.* p.108), asimilada, desde luego, en Joyce.

Formalmente, cabe hacer una neta distinción entre los monólogos de Stephen y Bloom. Los de Stephen son intelectuales, literarios, y mucho más tendentes al *stream of consciousness*. Así, en *Proteus* (Vid. pp.189-90), donde el paisaje marino y la desorientación mental se entremezclan diluyendo la consciencia. Los monólogos interiores de Bloom tienden a lo telegráfico (siendo reflexiones pragmáticas sobre acciones inmediatas, o recuerdos rápidos, adoptan la forma del telegrama, a lo Dujardin), con pinceladas de evocaciones sentimentales y entreveradas con *asociaciones de ideas* (Vid. pp.125-6). La *polifonía* está difusa al inicio, limitada, dado que Stephen y Bloom se presentan por separado a lo largo del día, pero hacia el final se intensifica, combinándose varias consciencias en la misma página, apareciendo hasta 17 distintas en *Wandering Rocks*, un duetto de las consciencias de Stephen y Bloom, en *Ithaca*, y concluye con el *solo* de Molly en *Penelope*.

El uso que da al *stream of consciousness* entraña *anacronía* porque, en él, pasado y presente son subjetivos, y *disolución de la identidad*, porque lo que piensa un personaje va a pensarlo más adelante otro. Reconocemos los *temas mínimos recurrentes* –los “vectores patéticos”, en términos de Eco– de Bloom, y también cada una de las voces, pero, a su vez, están englobadas en una unidad, múltiple, pero reconocible, en un flujo magmático constante.

#### V.4.e) Técnicas de *anacronía*: *analepsis* y *prolepsis* dramatúrgicas.

La *anacronía* narrativa puede proyectarse hacia el futuro (*prolepsis*, *catalepsis*) o hacia el pasado (*analepsis*). A pesar de que Joyce hace uso de todos los recursos conocidos, no hay ninguna *prolepsis* convencional: mientras, en el Hades homérico, Tiresias hace su profecía a Odiseo, en *Ulysses* los muertos hablan del pasado y hacen incómodo el presente, pero *no vaticinan augurios*. Las brujas de Macbeth son sustituidas por otras formas de *prolepsis* más alambicadas, aunque más reales: en la Torre, Haines habla del encuentro del padre y el hijo, e introduce el tema de Hamlet, mientras Mulligan se adelanta diciendo que Stephen tiene una teoría. Lo anticipado se aclarará más tarde: el *Nostos*, Stephen como Hamlet, la teoría explicada. Joyce aplica, así, a la narrativa, técnicas dramáticas que adquirió en *Exiles*, sin que subviertan nunca el principio de realidad. No hay profecía, no hay *prolepsis* narrativa obvia, pero el sutil avance preparatorio de los temas actúa como tal, al modo escénico del teatro, que Joyce domina.

Las *analepsis* son más obvias y frecuentes, de corta longitud, en recuerdos o meras asociaciones de ideas que no se explican hasta que se ha leído mucho más. La referencia al brazo de Lynch exige incluso retroceder hasta *A Portrait*: es una analogía vía alusión extratextual. Explicaciones de más amplitud comprometerían la velocidad y con ello la *isocronía*, el espíritu, pues, que rige todo el *tempo* del *Ulysses*: su mimesis con la realidad en tiempo, la sincronización de la escritura –y, por ende, de la lectura– con el ritmo real de la vida. Son tantas las referencias intratextuales, extratextuales y *analepsis* que su aclaración resultaría más larga que la novela. Joyce resuelve esto haciendo que la explicación venga gradualmente de la reiteración de los temas aludidos, desde distintas perspectivas, con naturalidad casual, y a lo

largo de toda la novela. La solución que dió Eliot al mismo problema, como hemos comentado, hipoteca el texto a las notas. Joyce *sí* da con una solución más artística, si el lector no se desanima ante el cúmulo de datos oscuros sin resolver. En cuanto a las *digresiones*, son en *Ulysses* asociaciones mentales de los personajes, no del narrador; mediante esa técnica telegramática que refina la de Dujardin, las hace muy concisas, escuetas, imagistas, pero naturales: son *coágulos*<sup>247</sup> de monólogo interior que pausan el relato de la acción física, pero no el tiempo.

#### V.4.f) La técnica *in progress* hacia el simultaneísmo y la polifonía

En *Ulysses* puede establecerse una distinción entre un *contrapunto inmediato*, en que se verifica un cambio de tema o acción de una frase o párrafo al siguiente, frente a un *contrapunto extendido*, que se produce entreverando fragmentos de mayor longitud, como en un desmontable o puzzle; en el caso de que este contrapunto incluya monólogos interiores, podemos hablar de *polifonía* propiamente dicha –esto es, como en música coral, las voces no sólo son varias, sino que son presentadas simultáneamente–. No todo el *Ulysses* está compuesto así, sino que Joyce va paso a paso hacia este objetivo, como ocurrirá luego en muchas obras deconstructivistas. Por ello, al principio, sólo sabemos lo que hacen Stephen y Bloom por separado (aunque sí coinciden las horas de 8 a 10). Progresivamente va entremezclando varias consciencias en un mismo capítulo; así, en *Wandering Rocks*, se expresa la simultaneidad mediante 17 interioridades en contrapunto extendido. Es el capítulo más parecido, con diferencia, a *The Waste Land*; son 17 odiseos en su vida diaria, a la misma hora, vidas minimalistamente retratadas, expresando así la estructura la idea de *rocas errantes*, un *Dubliners* en miniatura. La fusión de voces y perspectivas culmina en el encuentro Stephen-Bloom y, ya en *Ithaca*, dentro del juego paródico de preguntas y respuestas que emulan la *Summa Theologiae*, las acciones, reacciones y pensamientos internos de Bloom y Stephen aparecen en contrapunto, ya totalmente entremezclados.

#### V.4.g) Acción caracterizadora y acción abierta

Joyce, constreñido a la composición paralela de Homero, busca puntos de semejanza con la Odisea, y los subraya para apoyarse en ellos; mantiene la estructura argumental, pero la trivializa al límite: la infidelidad de Molly con Stephen<sup>248</sup> es soñada, la aparición de la madre a Odiseo es un recuerdo de una pesadilla de Stephen, el reencuentro definitivo entre Odiseo y

---

<sup>247</sup> Cortázar habla de *coágulos de tiempo* en *62 Modelo para armar*, similares al *coupe en largeur* (Vid.p.186), y, en sus momentos de máxima intensidad, a la *Epifanía del fuoco dannunziana* o a los éxtasis joyceanos (Vid. p.74) que, atención, no son lo mismo que las epifanías, escenas externas al sujeto, sino estados iluminados interiores que pueden coincidir o no con ellas.

<sup>248</sup> El triángulo amoroso aparece ya en *Exiles*, donde Richard da licencia a Robert y Bertha para que se unan, como algunos críticos piensan que hace Bloom con Stephen y Molly. En *Exiles*, Bertha no quiere, y Robert no es capaz si Richard lo sabe. Aquí, acaso es Stephen el que deja pasar ese cáliz.

Telémaco deviene reencuentro circunstancial y simbólico, entre Stephen y Bloom, y el heroísmo de ambos es autoirónico,

Joyce, habiendo organizado muchas tensiones entrelazadas, no busca sin embargo cebar el interés, explotar la intriga y la expectativa de ese potencial dramático. Si, para la literatura anterior, “las acciones no existen para servir de ‘ilustración’ al personaje, sino que los personajes son sometidos a la acción” (Todorov, en Reis: 13), en *Ulysses* se verifica lo opuesto: la acción es sometida a los personajes de manera tal que las acciones sirven de ilustración y retrato de sus psiques. *Ulysses* tiene, pues, más de retrato que de acción; tiene mucho de autoexpresión de la cosmovisión y *forma mentis* de su autor y de retablo de una colmena de personajes.

#### V.4.h) En torno al nombre propio y los apelativos: nombres parlantes

La encriptación, la disolución de la identidad y la alusión mítica e interreferencial se combinan en el empleo joyceano de los apelativos. Nombres y *nicknames* aluden a mitos, o a escenas autobiográficas o dublinesas; su proliferación diluye identidades a la par que las va redefiniendo poliédricamente; la oscuridad de ciertas alusiones conviene a la encriptación enigmática joyceana. La elección de los nombres propios en Joyce no es nunca casual. Los nombres propios constituyen un subsistema semántico en el sistema de las lenguas, y también en la narración. Esta etiqueta identificativa contribuye, en el texto, a su coherencia y legibilidad, ya que será el soporte fijo de acciones diversificadas. En *Ulysses*, asistimos a la desestabilización de la caracterología tradicional del personaje, reflejado en la oscuridad o ausencia de algunos nombres, en el rechazo de una identificación individual estable, en la proliferación de nombres fonéticamente semejantes que tienden a confundirse, que expandirá en *Finnegans Wake* y contagiará a toda la literatura moderna. Joyce usa todas las posibilidades: *nombres motivados* o *parlantes*, como Stephen Dedalus, mezcla del mártir y el mito; nombres fonéticamente semejantes, que tienden a confundirse (y, así, aparecen otros Bloom, que confunden y nada tienen que ver con el héroe); tenemos Lynch y Kinch, o plump, Plumb y Bloom; personajes, en fin, sin nombre, inidentificables, como *el hombre del Macintosh*<sup>249</sup> de *Hades*, denominación de sentido enigmático y de descaracterización individual, subvirtiendo la función del *cognomen* como denominación caracterizadora. Cyclops es narrado por la voz de un personaje loco, con un estafalario nombre compuesto de decenas de nombres, cuyo discurso disgregado refleja su estado, pero contagia la realidad, ya que él la presenta desde su subjetividad caótica; aparece un J.J., que puede ser incluso el autor; y así interminablemente.

Los *nombres motivados*, al ser una caracterización mínima, delimitan un horizonte de expectativas respecto al decurso narrativo del personaje, horizonte que puede ser irónico (Stephen es “Bullock-befriending bard” o “Toothless Kinch”); heroico (es Dedalus), o prosaico; o bien expresan su carácter (el nombre de Haines significa en francés “Odios”). Por

---

<sup>249</sup> Joyce retaba a sus conocidos a adivinar quién era el Hombre del Macintosh.

otro lado, Joyce incluye sentidos evocativos jugando con el sonido (Bloom), el ritmo (Malachi Mulligan) y la grafía (H.E.L.Y.S, *Daedalus* –en Stephen Hero– o J.J.).

#### V.4.i) Interreferencialidad y alusión: nombres poliédricos, planos múltiples

El nombre es empleado como recusación del principio de identidad; ya lo inició con E.C. (Emma Clery, conjunción de M.E. Clery y Mary Sheehy) en *A Portrait*. En *Ulysses* aparece J.J., que puede ser sólo un J.J., o Joyce mismo, pero también su padre John Joyce o su hermano John Stanislaus Joyce. Y ello independientemente de que su padre sea ya Mr Dedalus y él sea ya Stephen. De ahí la confusión de identidades, inseparable del hermetismo y la encriptación. Esto se desarrollará en HCE<sup>250</sup> (Here Comes Everybody, Haveth Children Everywhere, Humphrey Chimpden Earwicker, etc.) Las siglas son, por una parte, un modo de iconización, y, por otro, un medio de ocultación; el gusto curial por expresiones como A.M.D.G., L.D.S.<sup>251</sup>, I.H.S. (Vid. p.208), está ahí sin duda. En *Ulysses* tenemos H.E.L.Y.S., una marca que llevan los hombres anuncio, cada uno con una letra, pero, al rezagarse uno, se deconstruye la palabra. No sólo el significante, sino los nombres propios se deconstruyen, con esa misma función de disolución de la identidad que hemos visto en los planos múltiples, arquetipos y símbolos. Además, Joyce emplea nombres reales de distintas épocas de su vida para sus personajes. Esta estrategia genera una gran complejidad en la obra; muchas veces emplea nombres de personas de su época europea, muy posteriores. Así, Artifoni, el profesor de canto de Stephen, toma el nombre de un personaje “del futuro”, el director de la Berlitz donde trabajará Joyce en Trieste muchos años más tarde del 16 de junio de 1904<sup>252</sup>. Esto se lo complica aún más, por cuanto otras veces sí emplea el nombre de una persona real, como el Padre Conmee, Martin Cunningham, Nosey Flynn, o negocios y calles reales.

En la vida real, desde el momento en que muchas personas se llaman igual, todo nombre propio, de por sí, entraña cierta contradicción con el principio de identidad. En *Ulysses* esto se explota como recurso equívoco: hace aparecer dos personajes con los mismos nombres y apellidos, cosa que suele acaecer en la realidad pero que resulta raro en una novela. Al romper el prejuicio de *claridad* y *economía* novelesca de evitar tales coincidencias, que no le sirve para hacer un arte *real*, Joyce mimetiza precisamente la complejidad de la realidad. Por tanto, si se refuta la univocidad de la palabra y la idea, no es por excentricidad, sino, bien al contrario, porque así sucede en la realidad. Pero Joyce no hace nada sin una lógica, aunque sea muy sorprendente. Dedalus es Stephen y es Simon, no por casualidad: los dos son el padre, los dos son artífices, y por otro lado no lo son realmente –Stephen, porque en realidad es el hijo; Simon, porque no ejerce de padre–. Es esto muy escolástico, trinitario y jesuítico.

---

<sup>250</sup> Joyce emplea tanto H.C.E., A.L.P. como HCE y ALP. En este estudio lo usaremos sin puntos.

<sup>251</sup> Lemas jesuitas convencionales con que Joyce abría y cerraba sus composiciones (*Ad Maiorem Dei Gloriam*, al inicio, y *Laus Deo Semper*, al final).

<sup>252</sup> En esta fecha sitúa Joyce la acción, por ser el día en que su relación con Nora se materializó.

De ahí, a observar que una palabra puede eventualmente ser muchas otras sólo hay un paso. Y, con el debido arte, provocando *paronimia* y *ambigüedad*, una palabra puede conectarse con la que se desee, o con muchas, o incluso remitir a todas, lo que es no remitir a nada. Ocurrencias como “methimpikeshoses” anuncian el paso de la *polisemia* y *homonimia* de *Ulysses* al virtuosismo polimorfo de *Finnegans Wake*. Y dado que en un texto la semántica es su realidad, postula la recusación del principio de identidad sobre el que se basa la lógica y por ende toda nuestra cultura:  $A=A$  es sustituido por  $(A \neq A)+(A=A)$ , de donde  $A= A \neq A$ .

Por otra parte, si la épica (*La Odisea*, *El Cantar de Mío Cid*, los *kenningar*), emplea *epónimos*, fórmulas reiterativas con la doble función rítmica y mnemotécnica, que se hacen necesarias por su oralidad, *Ulysses* motejará a sus personajes con muchas facetas o máscaras parciales, epónimos bufos que expandirá en *Finnegans Wake*. Pero lejos de ser meramente reiterativos como en el *epos* antiguo, estos *epónimos* se repiten en constante metamorfosis, sin repetirse nunca exactamente igual, llegando a variantes irreconocibles, y otras veces son una profusión de nombres para el mismo personaje. Usados así, los *epónimos*, más que ayudar a la memoria, la extravían, y más que solidificar un personaje, lo disuelven en mil facetas. Así, en *Oxen of the Sun*, va calificando a Mulligan, Haine, Lenehan, Stephen, Lynch...) de forma distinta. Los *epónimos* o motes (pues son simultáneamente épicos y cómicos) deben ir cambiando, además, porque en ese capítulo la lengua inglesa va pasando desde sus orígenes hasta la época moderna.

Al inicio oculta la identidad de un recién llegado, pero lo delimita oblicuamente como el *kenning*: “Some man that wayfaring was stood by housedoor at nigh’s oncoming. Of Israel’s folk was that man that on earth wandering far had fared. (*Ulysses*: 368). Luego, pasa a ser “Traveller<sup>253</sup> Leopold” (*Ib.*:369), “Childe Leopold” y “Sir Leopold”, (*Ib.*:370 both). Y se encuentra una alegre compañía que se embriaga en el castillo, *scholars*: “Dixon yclept junior of saint Mary mercialbe”, Lynch y Madden, “scholars of medicine”, Lenehan, Crotthers de Alba Longa, y “young Stephen that had mien of a frere<sup>254</sup>”, “Costello that men clepen Punch Costello”, y esperan al joven Mulligan; y Sir Leopold se sienta por su amistad con sir Simon y su hijo el joven Stephen. (*Ib.*:371) Y Sir Leopold tiene en mente a “his good lady Marion that had borne him an only manchild which on his eleventh day on live had died and no man of art could save so dark is destiny”.

Avanzando con los siglos, luego son “Master Dixon of Mary in Eccles, Master Lenehan, Master Madden, Master Bloom” (*Ib.*: 376-7), y luego, “Young Boasthard, Calmer, Mr Cavil and Mr Sometimes Godly, Mr Ape Swillale, Mr False Franklin, Mr Dainty Dixon, Young Boasthard and mr Cautious Calmer”. (*Ib.*:378) Y luego: “Mal. Mulligan”, “Mal M” (*Ibidem*) que serán también, sucesivamente: “Leop. Bloom of Crawford’s Journal, Vin. Lynch, Will. Madden, T. Lenehan and Stephen D.” (*Ib.*:379) y, luego, Mr Leopold, Mr Stephen, Mr Vincent,

<sup>253</sup> *Traveller* o *wayfarer* son una posible etimología de *Odiseus*, el que está en camino, siendo ‘odos camino.

<sup>254</sup> *Mind of a friar*.

Mr Dixon, Mr Malachi Mulligan, Monsieur<sup>255</sup> Lynch, Costello (*Ib.*:384-6). Más tarde, Mr Bloom, Mr Costello, y aún después: Mr Canvasser Bloom, Mr Candidate Mulligan, Mr Advocate Bushe, Mr Deleat Madden, Mr Candidate Lynch y Mr Coadjutor Deacon Dedalus” (*Ib.*:390-1) y luego “Stephen, Vincent, Lenehan, Madden” (*Ib.*:394-5), nombres actuales.

Después, se añaden Mr S. Dedalus (Div. Scep.), Mr L.Bloom (Pubb.Canv.), Mr M. Mulligan (Hyg.et Eug. Doc.), Mr J.Crothers (Disc. Bacc.), Mr V. Lynch (Bach. Arith.), Dr A. Horne () (*Ib.*:397-9); y al llegar a la embriaguez la alegre compañía, corresponde con la época vanguardista y al estilo finneganes: Bloom es “Pold veg” (*Ib.*:406). En otras palabras, Joyce repite la lista variando la fórmula: una *mot juste* instantánea sustituye a las fórmulas estereotipadas. Cada mote es un *kenning* condensado, una nueva y única descripción esperpéntica.

Joyce se identifica con el buey, quizás por la adivinanza veronesa<sup>256</sup> cuya respuesta es la pluma, la escritura o el escritor: “Se pareba boves, alba pratàlia aràba et albo versòrio teneba, et negro sèmen seminaba.” (Conducía bueyes, araba campos blancos y un arado blanco sostenía, y una semilla negra sembraba). Los bueyes son los dedos, el prado blanco la hoja, la semilla negra la tinta, la palabra: el significado es el escritor. En todo caso, Joyce va a añadir este *animal totémico*, *el buey*, al abanico de signos que nombran a Stephen. Joyce siempre consideró humillante haber publicado sus primeros relatos en el “Diario de las Vacas”, así como Stephen, en *Néstor*, teme que Mulligan le llame “bullock-befriending bard”, cuando se ve en el indecoroso compromiso de usar su pequeña fama literaria para abogar por las vacas con fiebre aftosa. A través de este animal, por tanto, Joyce se asimila a Stephen. Los laureles poéticos de Stephen, en *A Portrait*, sirven de burla; porque su guirnalda es, en realidad, la del toro sacrificial de la horda, del gentío:

–Hello, Stephanos!  
–Here comes The Dedalus! (... ..)  
–Stephanos Dedalos! Bous Stephanoumenos! Bous Stephanephoros! (*A Portrait*: 147).

En *Oxen of the Sun*, en perfecta sintonía con el tema del capítulo, Stephen Dedalus se presenta como “I, Bous Stephanoumenos, bullockbefriendingbard”, nombre aliterativo; si en la Torre ya era “Kinch”y “fearful jejune Jesuit”, es ahora “Pa Kinch”; si en la torre era “bard”, ahora se convierte en “Baddybad Stephen”, que, aunque deriva fónicamente de “bard”, genera semánticamente, en reflejo exacto, el opuesto, “goodygood Malachi<sup>257</sup>” (*Ulysses*: 404); Stephen va a ser, también, para el escudero Bloom, que reverencia su aristocracia artística, un noble, “my lord Stephen”( *Ib.*: 401). Como el lenguaje sigue la historia, llegando ya a un estilo más

<sup>255</sup> Aquí hay un uso del *Uncle Charles principle*: dado que Lynch está usando galicismos en su conversación, es al único que, el narrador no llama Mr. Se contagia: irónicamente le llama Monsieur Lynch, pero luego vuelve a ser Mr Lynch.

<sup>256</sup> Texto fundamental y tradicional en la enseñanza del italiano, Joyce, que lo estudió desde muy joven con los jesuitas, no podía desconocer el *indovinello veronese*.

<sup>257</sup> Iniciando el binarismo bien/mal que será clave en *Finnegans Wake* entre Shem/Shawn, Mick/Nick, etc.



decimonónico, Stephen es, luego, “the young poet”, en medio de un grupo que se presenta paródicamente como un pomposo elenco de personajes de excepción:

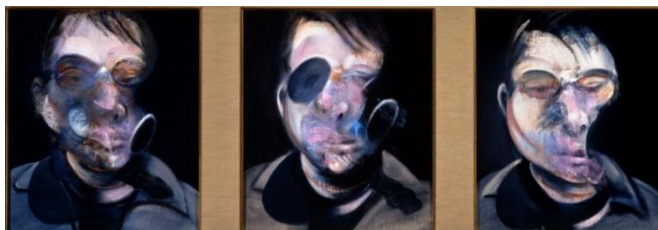
A gallant scene in truth it made. Crotthers was there at the foot of the table in his striking Highland garb, his face glowing from the briny aris of the Mull of Galloway. There too, opposite to him was Lynch whose countenance bore already the stigmata of early depravity and premature wisdom. Next the Scotchman was the place assigned to Costello, the eccentric, while at his side was seated in stolid repose the squalt form of Madden. (...) the figure of Bannon in explorer’s kit (...) contrasted sharply with the primrose elegance and the townbred manners of Malachi Roland St John Mulligan. Lastly at the head of the board was the young poet (...)  
(*Ib.*: 397)

La disgregación en numerosos epónimos crea una confusión en el lector y una disgregación de la identidad, pero el efecto global logra una caracterización del personaje en todas sus facetas.

#### V.4.j) Indefinición y *sfumato*. Deconstrucción de la identidad como poliédrica

Los límites de los cuerpos son lo menos de las cosas... porque el límite de una cosa es una superficie que no es parte del cuerpo contenido en esa superficie, ni es parte del aire que rodea a ese cuerpo (...). Por tanto, oh pintor, no rodees tus cuerpos con líneas (...).  
(Leonardo da Vinci)<sup>258</sup>

Al igual que la línea que es contorno del motivo ni es parte de él ni de lo que le rodea, y es invisible, la línea que delimita una acción, un pensamiento, un recuerdo, el aspecto físico o la personalidad de un ser humano es una línea que ni es visible ni forma parte de estas cosas ni de las que las rodean: hay una indefinición por naturaleza en todas las cosas, y es sólo el observador el que, para aislar o delimitar el objeto, recurre al esquema de un contorno; es una fisonomía aproximada y, como tal, debe tratarse como flexible y relativa. En Richelieu, Álvaro Mesía o los villanos de Dickens o Balzac, no hay ambigüedad en la línea; son planos y les falta relativismo, que es la esencia de lo real (mayor poliedricidad presenta Julián Sorel). Pero si pensamos en *Richard III* o el Iago de *Othello*, la delimitación no es tal: a través de sus monólogos somos capaces de entender sus motivaciones y su perversión, hasta casi identificarnos, o al menos sentir piedad. No son sólo y esencialmente una cosa, no hay una línea clara delimitándolos. Joyce lleva a término la



Francis Bacon, *Three Studies for Self-Portrait*, 1976.  
Indefinición, proteicidad y poliedricidad del ser.

poliedricidad de Bloom a través del monólogo y de las múltiples perspectivas, dotando a la novela de esa visión amplia que le ha sido dada al teatro o la ópera. Es decir, aplica el arte monológico dramático a la novela. La indefinición trasluce la consciencia de que circunscribir un personaje a una sola abstracción supone privarlo de su complejidad poliédrica y convertirlo

<sup>258</sup> (Cit. en Valverde, 1987: 104).

prematuramente en caricatura, en *bonsái*, en lugar de dejar que florezca. Es mentir sobre la esencia de lo real, escribir novela de caballería, romance o fábula didáctica. En el extremo opuesto de *Ulysses* se encuentra *la Odisea*, como frente al *Quijote* está el *Amadís de Gaula*, y precisamente para sacar el negativo Cervantes y Joyce los toman como plantilla. Don Quijote ya desveló la indefinición del héroe, que va siendo, sucesivamente, loco por la lectura –pero feliz–, héroe por su valor –pero escarnecido– y anciano derrotado por la realidad –pero cuerdo–. Bloom también es poliédrico, aunque no sólo es un *personaje redondo* y complejo; es, además, difuso y heterogéneo: ético e inmoral, libertino y sobrio, franco y tramposo, ingenuo y astuto, egoísta y generoso, cándido y retorcido, sincero e hipócrita, cornudo y seductor infiel, víctima y salvador. Es una pieza de ajedrez que eventualmente puede moverse como cualquier otra pieza (Odiseo, padre sin hijo, hijo sin padre, seductor, cornudo, débil, protector, etc.). Conforme aumenta la definición, el argumento es claro y los personajes *planos*, la partida tiene un final más claro; conforme la indefinición aumenta, surgen problemas nuevos. Es difícil –y absurdo– crear partiendo de la indefinición un argumento convencional. Si el peón podría ser –y moverse– eventualmente como el caballo, el alfil o el rey, y si así ocurre con todas las piezas y con todas las normas, se podrá jugar, pero la partida no ofrece resultado definitivo ni se vislumbra el final. Ahora bien, ¿acaso no es ésta la estructura abierta de la verdadera realidad, de la que el hombre moderno es cada vez más consciente (aunque no necesariamente haya sido siempre así). Y, sin embargo, Bloom posee tal entidad específica que distinguimos su voz de la de cualquier otro. Joyce muestra que la caracterización no necesita una demarcación, porque *la línea ni es parte del objeto ni de lo que le rodea*.

#### V.4.k) Arte matérico: el juego objetual, gráfico, fónico, morfológico y prosódico

Los *complementos* de Bloom (bigote, bombín, llave, carta, pastilla de jabón...) y de Stephen (bastón) tienen una peculiar autonomía y adquieren así una especial relevancia icónica. Joyce hace que los veamos como objetos aislados, en sí, como ocurre en las explicaciones teatrales que dan mucha importancia a los complementos en tanto que iconos. Reaparecen, se mueven, caracterizan, *iconizan* personajes de una forma inédita. Lo *gráfico* añade otro aspecto matérico, a otro nivel: tenemos innumerables efectos visuales y gráficos, como partituras, o titulares, el acróstico con el nombre de POLDY, la permutación matemática de las letras de su nombre, los mencionados acrónimos como “I.H.S”. o los epónimos abreviados, como “Lic. In Midw., F.K.Q. C. P. I.” Es la proliferación de estos efectos lo que llama la atención sobre ellos.

El *sonido* da el sentido fundamental en Joyce, de manera que *Ulysses* está pensado para leer en voz alta. A la *eufonía* y *eurritmia* era a lo que más tiempo dedicaba Joyce. Buscaba la fusión de una forma sonora y gráfica exquisitamente seleccionadas con una complejidad semántica. Tampoco olvida la *cacofonía*, entendida como atonalidad musical. Superponer estas calidades poéticas a la oralidad natural, a la mimesis del pensamiento y a una alta complejidad semántica es una suma de *contraintes* que logra engarzar. Dominar el estilo sucinto modernista

fue clave en esto:

Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawreck, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreet, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? By knocking his sconce against them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire, *maestro di color che sanno*. Limit of the diaphane in. Why in? Diaphane, adiaphane. If you can put your five fingers through it, it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see.  
Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells.  
(... ...) Crush, crack, crick, crick. (Ib.: 37)

Cada capítulo concluye dando la nota exacta, el estrambote que la redondea: “Usurper” (*Ib.*: 23), en *Telemachus*; en *Nestor*: “On his wise shoulders through the checkerwork of leaves the sun flung spangles, dancing coins” (*Ib.*: 36); en *Proteus*: “Moving through the air high spars of a threemaster, her sails brailed up in the crosstrees, homing, upstream, silently moving, a silent ship” (*Ib.*:50); en *Calypso*: “Quarter to. There again: the overtone following through the air. A third. /Poor Dignam!” (*Ib.*:67); en *Lotus Eaters*: “and saw the dark tangled curls of his bush floating, floating hair of the stream around the limp father of thousands, a languid floating flower” (*Ib.*: 83); en *Hades*: “How grand are we this morning!” (*Ib.*: 111), y así hasta *Penelope* que cierra con su “Yes” (*Ib.*:732). A medio camino entre los planos fónico, morfológico y semántico, Joyce juega con *malapropiaciones* y *paronimias*. Así, Molly confunde palabras: “Unusual polysyllables of foreign origin she interpreted phonetically or by false analogy or by both: metempsychosis (met him pike hoses), alias (a mendacious person mentioned in sacred Scripture.” (*Ib.*: 639).

Mención especial merece *Syrens*: es el capítulo dedicado a la música, pero en otro sentido, pues mientras la novela procura una bien cuidada musicalidad prosódica modernista, *Sirens* se centra en *la esencia de lo sirénico*: la belleza como artificio engañoso. Comienza con una *Fuga per canonem* (*Ib.*: 245–6), obertura en que la voz principal fija el tema y los motivos (*sonnez la cloche, smack; Idolores; Tap.Tap.Tap., imprthnthnt*), que luego se desarrollarán en variaciones. Las repeticiones y la aliteración se intensifican: “He held her hand” (*Ib.*:250). El contraste ritmo/silencio, aliteración/contraste sonoro, en: “He see. He drank. With faraway mourning mountain eye. Set down his glass. He looked towards the salón door.” (*Ib.*: 252). La onomatopeya o simplemente la imitación de un sonido (como el “Tap. Tap. Tap.” inquietante del bastón del ciego que recorre todo el capítulo), y cuantas figuras hacen flexibles y musicales los significantes se emplean. Esto, en contrapunto por el extrañamiento de ese aire de música nocturna, descontextualizada en la mañana, que la desacredita, desvela su marco. Joyce, tras *Sirens*, veía los trucos tras un arte que tanto había admirado, y no quería oír música.

Mientras la forma musical se desarrolla, el tema de la música se trata: resuenan fragmentos operísticos evocados; en el salón del Hotel un joven ciego afina el piano, y varios personajes tocan y cantan. Irónicamente, Simon Dedalus canta Martha y Bloom lo escucha, siendo Martha su amante platónica y Dedalus su *alter ego*. Las *barmaids* (*mermaids*) seducen

mediante un desdén bien estudiado a los clientes, atrayéndolos al negocio. Bloom, así como Odiseo se ata al palo de la nave, se concentra en una carta a Martha para no ser hipnotizado, pero la música atrae su fibra nostálgica. Esa mediocridad de la música a media mañana, anticuada y melancólica, decadente, se entremezcla con un entrar y salir de personajes, a la manera de *La colmena*, en el bar. Miss Douce hace restallar su liga (*la cloche=el reloj*) contra el muslo a petición de varios clientes, pero sólo en homenaje al galán de turno, Boylan. Bloom se sorprende al verlo allí y se pregunta si no va a ir a la cita con su esposa o la está haciendo esperar. El lector se pregunta si toda su obsesión por la infidelidad es sugestión. Joyce intenta expresar el máximo de sonoridad verbal, pero a la par mostrar su artificial bagatela. (Las barras rítmicas son nuestras):

Gassy thing that cider: binding too. Wait.(....)  
 Far. Far. Far. Far.  
 Tap. Tap. Tap Tap.  
 Up the quay/ went Lionelleopold, /naughty Henry with letter for Mady./ with  
 sweets of sin/with frillies for Raoul/ with met him pike hoses/ went Poldy on.  
 (Ib.:276)

Significativamente, la vulgaridad sonora (*smack*) de la liga-reloj tiene su culmen en la salida de Bloom para liberar los efectos gaseosos de la sidra, aprovechando el ruido de un tranvía: “Pprppffmppfff” (Ib.: 279). Como en todos los capítulos, se concluye con la nota exacta, pero, mientras en el resto de capítulos siempre es musical, aquí es antimusical, o al menos atonal. Joyce opera una crítica al sentimentalismo en tanto que engaño sirénico, opuesto al estilo modernista; y de ahí el maltrato abrupto del capítulo, frente a la musicalidad de otros capítulos. El vigor musical sobrio modernista, riguroso y exacto, golpea contra las melodías sentimentales. Bloom piensa en llamar a esto “chamber music”<sup>259</sup>, que tiene el doble



Sirena, representación griega; la imagen clásica era la de un ave con rostro de mujer, y de ahí su canto.

sentido de música de cámara y música de retrete; hay una crítica, muy agustiniana y platónica, a la cosmética, al embellecimiento artificial. Las hipnotizadoras *barmaids-mermaids* están pendientes del bronceado, el maquillaje, y la manicura; pero estas expertas hipnotizadoras, a su vez, son fácilmente hipnotizadas por la cabalgata del virrey, y luego por la música. “What do they think when they hear music. Way to catch rattlesnakes. (Ib.:272). No sólo ellas representan las sirenas, sino que también son sus víctimas. La música que suena en el bar, y la *armonía misma* es la trampa sirénica, y de ahí que el sonido final sea intencionalmente cacofónico. No es extraño que estetas como Weaver y Woolf odieran *Sirens*.

<sup>259</sup> Como sabemos, es el título de un libro de poemas de Joyce. No habíamos exagerado al decir que en Bloom hay un retrato, también, de Joyce. Según algunos investigadores, la excitación sexual que sintió Joyce al oír orinar a una sirvienta le llevó a este título con doble sentido, refinado y a la vez escatológico (más incluso de lo que parece).

## V.5. Significación de *Ulysses*

Pound alabó *Ulysses* como “una super-novela, que informa del estado de la mente humana en el siglo XX” (Pindar, 2007: 116). En 1923, un año después de publicarse *Ulysses*, Scott Fitzgerald auguró que Joyce sería “the most profound literary influence in the next fifty years”, *Ulysses* “the novel of the future” y *A Portrait* la tercera mejor novela de los 50 años anteriores. (Fitzgerald: 91). George Orwell afirmó: "Cuando leo un libro como ése y luego pienso en mi propio trabajo, me siento como un eunuco que ha tomado clases para educar la voz y puede muy bien pasar por bajo o barítono, pero que si lo escuchas de cerca, no logra disimular el viejo chillido de siempre". (Pindar, 2007: 117) Su influencia más obvia alcanzará a William Faulkner, Woolf, Samuel Beckett, Evelyn Waugh, Orwell, Queneau, Burgess, Umberto Eco, Italo Calvino, el *nouveau roman*, Philip Roth, Georges Perec, Thomas Pynchon, y, como veremos, a la literatura hispana. Pero, por vía indirecta, ninguna obra está libre de deuda a *Ulysses*. Como dijo Eliot es “la más importante expresión que haya visto la era moderna. Es un libro del que todos somos deudores, pero del que ninguno de nosotros puede escapar”. (*Ib.*:116)



Joyce, tras una operación, en el sur de Francia, hacia 1920



## CAPÍTULO VI

### *FINNEGANS WAKE*: LA ESTÉTICA PROGRESIVA HECHA ARTEFACTO

---

"Simplicity. I'm making an engine with only one wheel. (...) it's a wheel, I tell the world. And it's all square." (*Selected Letters*: 321)

#### VI.1. Génesis textual de *Finnegans Wake*: fusión por maduración de elementos activos

Joyce empezó a escribir *Finnegans Wake* en 1923, directamente al terminar *Ulysses*. Durante los siguientes 16 años —el texto definitivo se publicó en 1939—, se sintió “like an engineer boring through a mountain from two sides. If my calculations are correct we shall meet in the middle. If not . . .” (Budgen, 1970: 619). En carta a Harriet Shaw Weaver, en Noviembre de 1924, comenta: “I think that at last I have solved one—the first—of the problems presented by my book. In other words one of the partitions between two of the tunneling parties seems to have given way.” (*Selected Letters*: 304). Continuó dándole vueltas, revisando y reestructurando sus primeros materiales hasta la aparición del primer capítulo seriado en 1924. Para no perderse usaba siglas que finalmente incorporó al texto. En carta de 1924 a Shaw Weaver le da esta lista: “ $\Pi$  (Earwicker, HCE by moving letter around)/  $\Delta$  Anna Livia Plurabelle/  $\square$  Shem/  $\wedge$  Shaun/  $S$  Snake/  $P$  S.Patrick/  $T$  Tristan/  $\perp$  Isolde/  $\times$  Mamalujó/  $\square$  This stands for the [novel's] title but I do not wish to say it yet until the book has written more of itself.” (*The Letters of James Joyce*: 213). Los esbozos iniciales eran pequeñas secciones que luego serían alteradas y repartidas a lo largo de la obra: King Roderick O'Conor; Tristan and Isolde; St. Patrick and the Druid; St. Kevin; Mamalujó y Here Comes Everybody. Desde un principio tenía ya la idea de que esos fragmentos aumentarían en número, madurarían y pasarían a fundirse.

“I work as much as I can because these are not fragments but active elements and when they are more and a little older they will begin to fuse of themselves” (*Ib.*: 205). No deseaba dar el título; según Ellmann, dijo que por temor a las reacciones de los irlandeses americanos; aunque a Joyce siempre buscaba nuevos modos de crear misterio y retar a la gente a adivinar —a pensar—, y se dejó aconsejar por Ford Maddox Ford, quien quería editar capítulos, y llamarlo provisionalmente *Work in Progress*, título con el que apareció su primera entrega en la *Transatlantic Review* en 1924. Tal era el constante reorganizarse de su creación que esa primera entrega es hoy el capítulo cuatro del libro segundo. Tras la publicación de numerosos fragmentos en diversas publicaciones como *Criterion*, para 1938 toda la obra había sido

publicada, bien por entregas, bien en *booklets* o folletos. Joyce continuó retocando todas las partes de la obra hasta su publicación definitiva en 1939 como *Finnegans Wake*.

### VI.1.a) La inspiración en el humor shakespeariano en *Finnegans Wake*

El origen de *Finnegans Wake*, el juego de palabras infinito, está, en parte, en una emulación del gran mago de la palabra, Shakespeare, que Harold Bloom llama el *agón* de Joyce (Bloom: 424). Presente ya en *Ulysses*, con sus múltiples referencias y análisis de Shakespeare, la explotación del *double entendre* shakespeariano se sistematiza en *Finnegans Wake*. Si sólo pensamos en los grandes discursos retóricos de Marco Antonio en *Julius Caesar* o de *Henry V*, o en los monólogos dramáticos de *Macbeth*, *Richard III* o *Hamlet*, nos olvidamos de ese Shakespeare que es precursor del Surrealismo y el teatro del absurdo a través del *pun* y de grotescos personajes que hablan en enigmas –y eso también lo hace Hamlet–, hacen juegos de palabras pícaros –como los dimes y diretes de Beatrice y Benedick en *Much Ado About Nothing*–, o expresan disparates surrealistas. Si sólo pensamos en la desdicha de Ofelia<sup>260</sup>, nos olvidamos de las palabras de Hamlet ante su tumba, que, en lugar de decir “ashes to ashes”, dice: “flowers to a flower”. Un *pun*, pues, puede ser lírico, espiritual o intelectual –no sólo cómico o lúdico–. De hecho, el juego de palabras, como hemos visto en estos tres ejemplos, puede liberarse de su comicidad y usarse para hablar de la muerte, incluso como contraste intensificador, lo cual significa que puede usarse para cualquier cosa; Joyce hizo suya la idea esencial de la tradición y de Shakespeare. Recordemos el asno de *A Midsummer Night's Dream*, los interludios cómicos, los truhanes bufos de *Much Ado About Nothing* y a Yorick el bufón de Hamlet, “a fellow of infinite jest, of most excellent fancy” (Shakespeare, *The Illustrated Stratford Shakespeare*: 827). También a Falstaff, o al ingenioso tuno estudiante Mercutio en *Romeo and Juliet*, que incluso al ver que sangra agonizante, hace un *pun*: “–Ask for me tomorrow, and you will find me a grave man.” (*Ib.*: 714). Mercutio dice al mismo tiempo: “pregunta por mí mañana y (sólo una vez muerto) me hallarás serio” y “pregunta por mí mañana y encontrarás un hombre en la tumba”, o incluso “mañana me encontrarás un enterrador”: Pero, por si fuera poco, hay aquí una variación y una autoalusión extratextual a su *Richard II*, donde John of Gaunt, al morir, ya usaba casi el mismo juego de palabras: “–Gaunt am I for the grave, gaunt as a grave.” (*Ib.*: 370). Si entendemos “gaunt” como sombrío/cadavérico/ y “grave” como tumba/muy enfermo/muy serio, tenemos: a) “sombrio /cadavérico estoy para la tumba/para los serios (quiasmático), o bien b) “Gante soy para la tumba/para los serios”, y , tras la coma, :a) cadavérico/sombrio como un hombre serio o b) cadavérico/sombrio como un enfermo grave o c) cadavérico/sombrio como una tumba, sin que ninguna de las lecturas contradiga a la otra. Al juego, Shakespeare añade la aliteración o rima interna con el fonema /g/; además, quien conozca la frase de John of Gaunt, se complacerá a la vez en la alusión intertextual cuando lea la frase de Mercutio. Joyce imitará a

---

<sup>260</sup> La injusta locura y muerte de Ofelia, completamente inocente, supone una ruptura de la justicia poética, que Joyce criticó en uno de sus ensayos premiados, porque pensó que absorbiendo la atención dramática del tema principal, relegaba al personaje de Hamlet.



Shakespeare y a la tradición del *pun* tanto en esta proteicidad de sentidos como en la aliteración y en la práctica de autoalusión sistemática a sus *puns* anteriores. Una vez más, Joyce no hace sino poner de relieve un recurso antiguo, magnificándolo. Pero mientras Shakespeare intercala sus *puns* en una armoniosa combinación de otros artificios, *Finnegans Wake* hace de ellos algo constante en una obra extensa, un juego de palabras infinito de hecho porque es circular, y porque la obra entera, el sueño, el cosmos, es un *pun*. Además, Joyce lo vuelve impersonal y técnico, ‘deshumanizado’, diría Ortega. Necesitaba dar una estructura que tuviera la circularidad cíclica del *reel*, la recursividad infinita del estribillo; que, esto es, diera significación a ese retorno sin fin de la vieja canción *Finnegan’s Wake* a su *leitmotiv*; la encontró en la historia cíclica de Vico; necesitaba un sentido universal para todos estos juegos de palabras, y lo encontró en la *coincidentia oppositorum*, donde la intercambiabilidad de las palabras tiene sentido y queda perfectamente encajada en los ciclos viquianos.

#### VI.1.b) La inspiración en el humor del *music-hall* irlandés en *Finnegans Wake*

Joyce alude a la canción *Finnegan’s Wake*<sup>261</sup>, de estribillo muy cíclico como el *reel*. Cabe mencionar que Joyce coqueteó con dedicarse al canto, como su padre, y tenía buenas dotes, además de tocar el piano; por ello, cantaba *Finnegan’s Wake* y *Turpin Hero* desde niño. La canción original ya incluye el plurilingüismo y el *lilting* que Joyce aprovechará. Hay un buen número de vocablos gaélicos y de jerga mezclados con el inglés, como “brogue” (acento), “hod”, que puede ser espuerta pero también jarra, “tippler” (borracho), “craythur” (whiskey), “trotters” (pies), “full” (borracho), “mavourneen” (mi amor), “hould your gob” (cierra la boca), “belt in the gob” (puñetazo en la boca), “Shilelagh law” (pelea) “ruction” (pelea), “bedad” (expresión de sorpresa) o “Thanam ‘on dhoul” (tu alma al diablo). Aparece también el uso del *lilting*, una forma de música vocal no léxica, pero cuya morfología imita palabras o sílabas<sup>262</sup> en “Whack fol the dah”; siendo recursivo, el *lilting* aporta ritmo de retorno. Al igual que basó el cambio de punto de vista de *A Portrait* en *Turpin Hero*, esta canción es la base estilística de *Finnegans Wake*. Teniendo en cuenta la importancia que dió a *Turpin Hero* al componer *Dubliners*, *Stephen Hero* y *A Portrait*, pues la relaciona con Aristóteles, llegamos a la conclusión de que es una de las bases compositivas también de esta obra, máxime cuando hay una base clara de relación, pues es la raíz de la trama e incluso la obra lleva el mismo título con un matiz: el *apóstrofo* es eliminado para generar varias interpretaciones, como veremos. En la canción de *music-hall*, Tim Finnegan es un cargador de espuestas; se da a la bebida porque

<sup>261</sup> Ya hemos mencionado que la canción surgida alrededor de 1850 e inspirada en canciones cómicas irlandesas de *music-hall* (más tarde folklorizada), solía formar parte de los temas habituales en su repertorio personal de tenor.

<sup>262</sup> Conocidos ejemplos de *lilting* son frecuentes en la música “doo-wop”, o el “A-wop-bop-a-loo-bop-a-lop-bam-boom!” de Chuck Berry, aunque ya existían en la música clásica y antigua, y en el *folk*. Una de sus características es que cada versión o interpretación puede eventualmente cambiar esas formaciones silábicas, a condición de que preserve sus picos, su imitación de una percusión o un acompañamiento, y al mismo ritmo, y no las sílabas exactas, intercambiables por cualquier otra, al no significar ni existir, aunque sugieren y *parecen decir cosas*.

alivia su trabajo pesado, pero, ebrio, cae por la escalera y muere. Finalmente, resucita al caer whiskey sobre él<sup>263</sup>:

<i>Finnegan's Wake</i> (c.1850) –Music-hall ballad–	
Tim Finnegan lived in Walkin Street, A gentle Irishman mighty odd He had a brogue both rich and sweet, An' to rise in the world he carried a hod You see he'd a sort of a tipplers way but for the love for the liquor poor Tim was born To help him on his way each day, he'd a drop of the craythur every morn	Chorus:  Whack fol the dah now dance to yer partner round the flure yer trotters shake Bend an ear to the truth they tell ye, we had lots of fun at Finnegan's Wake
One morning Tim got rather full, his head felt heavy which made him shake Fell from a ladder and he broke his skull, and they carried him home his corpse to wake Rolled him up in a nice clean sheet, and laid him out upon the bed A bottle of whiskey at his feet and a barrel of porter at his head	Whack fol the dah now dance to yer partner round the flure yer trotters shake Bend an ear to the truth they tell ye, we had lots of fun at Finnegan's Wake

En el funeral todos beben, como si Finnegan no estuviera muerto; su propia esposa reparte el whisky<sup>264</sup>, y Paddy McGee hace callar a la única voz plañidera:

His friends assembled at the wake, and Widow Finnegan called for lunch First she brought in tay and cake, then pipes, tobacco and whiskey punch Biddy O'Brien began to cry, "Such a nice clean corpse, did you ever see, Tim, auvreem! O, why did you die?", "Will ye hould your gob?" said Paddy McGee	Whack fol the dah now dance to yer partner round the flure yer trotters shake Bend an ear to the truth they tell ye, we had lots of fun at Finnegan's Wake
--	---

La sed de vida que Eliot resuelve con el agua, Joyce la resuelve con el alcohol; es una idea de salvación alegre y festiva, frente a la austeridad religiosa eliotiana; es el Jesús transformando el agua en vino de *The Ballad of Jokin' Jesus* de Gogarty, caminando sobre las aguas, el Jesús del Domingo de Resurrección; se produce la negación y rebelión contra la muerte de Maggie O'Connor, que no la acepta: "you're wrong, I'm sure" Los asistentes al velatorio pelean:

Then Maggie O'Connor took up the cry, "O Biddy" says she "you're wrong, I'm sure" Biddy gave her a belt in the gob and sent her sprawling on the floor Then the war did soon engage, t'was woman to woman and man to man Shillelagh law was all the rage and a row and a ruction soon began	Whack fol the dah now dance to yer partner round the flure yer trotters shake Bend an ear to the truth they tell ye, we had lots of fun at Finnegan's Wake
--	---

<sup>263</sup> Joyce lo asocia a la *nursery rhyme* de *Humpty Dumpty*, cuya caída *irreversible*. La canción infantil española del *Señor Don Gato* sí tiene una estructura idéntica, ya que muere de una caída y resucita "al olor de las sardinas".

<sup>264</sup> El término *aqua vitae* (agua de vida, licor) tiene su equivalencia en *usquebaugh* (agua de vida en gaélico), transcrito al inglés como "whisky". en tanto que el agua se relaciona con Anna Livia.

Por fin, accidentalmente, derraman *whiskey* sobre Tim Finnegan, haciendo que se despierte y se una a la diversión. El estribillo retorna una y otra vez, pero lo extraordinario es que rompe la linealidad cronológica y de la trama; pues, como puede verse, antes de producirse la resurrección, el estribillo ya resulta extrañamente alegre al afirmar: “Bend an ear to the truth they tell ye, we had lots of fun at Finnegan's Wake”. Al principio esta alegría carece de sentido (Tim ha muerto), pero al final ambas frases tienen un significado diáfano. Es decir, lo que al inicio es incomprensible e ilógico, contradictorio, al final es meridianamente claro: hay una *comprensión progresiva*. Las estrofas van aclarando cada vez más las incógnitas, cada vez entendemos mejor el sentido, y el “Bend an ear to the truth they tell ye” recurrente nos recuerda que nos habían avisado al principio del proceso –cuando el estribillo no parecía nada lógico–. Esto no pudo pasar inadvertido a Joyce, y es de hecho lo que ocurre en *Finnegans Wake*, una *comprensión progresiva*; el estribillo, pues, *adelanta el final, sin explicaciones, como si ya hubiese ocurrido*; sólo en su última ocurrencia las afirmaciones del estribillo y su alegría antes incongruente adquieren todo su sentido:

<p>Mickey Maloney ducked his head when a bucket of whiskey flew at him It missed, and falling on the bed, the liquor scattered over Tim Now the spirits new life gave the corpse, my joy! Tim jumped like a Trojan from the bed Cryin will ye walup each girl and boy, t'underin' Jaysus, do ye think I'm dead?"</p>	<p>Whack fol the dah now dance to yer partner round the flure yer trotters shake Bend an ear to the truth they tell ye, we had lots of fun at Finnegan's Wake</p>
--	---

Al festejar en vez de llorar, han hecho lo mejor que podían hacer por Finnegan; incluso el ultraje de emborracharse y pelear representa al mismo tiempo el origen de su despertar. Y por eso Joyce va a equiparar en la palabra “wake”, aprovechando su polisemia, velatorio con velorio<sup>265</sup>, resurrección y despertar. Al eliminar el apóstrofo del título, se sugiere y se niega al mismo tiempo el genitivo, debido a que de todas formas la puntuación es eliminada con frecuencia. Crea un confuso múltiple sentido, al menos auditivo, que genera: a) el velatorio de Finnegan /de los Finnegan (genitivo objetivo) b) el despertar de Finnegan (genitivo subjetivo), c) la noche en vela de Finnegan (también genitivo subjetivo), d) la vela de Finnegan (como vela de un barco), e) Finnegan está despierto, (si tomamos la /s/ como contracción de “is” y “wake” como variante de “awake”, que existe) o f) los Finnegan (o sea, los muertos) despiertan –recordando el título de Ibsen *When we Dead Awake*–, si interpretamos que no hay ningún genitivo sino un plural en /s/. Si sólo consideramos la grafía, tan sólo este último sentido debería ser posible; pero comoquiera que toda la obra usa una grafía libre, ni siquiera así queda desambiguado. Como vemos ya desde el título, la mente se pierde y no sabe cuándo definir. Pero de eso se trata: del regocijo en un *funnominal world*.

<sup>265</sup> Recordemos que *velorio* es una celebración tradicional, con motivo del sacrificio de un animal o una faena rural; velatorio, la vela o acto de velar a un difunto. En español la palabra da también mucho juego.

Complicándose más la referencialidad, Finnegan alude también a Finn McCool, el gigantesco guerrero legendario que duerme bajo Dublín, y, de ahí, e) “Finn again’s wake”. El título mismo anticipa la multiplicidad interpretativa, la apertura que va a tener esta *opera aperta*: multiplicidad de identidades de cada personaje, espacio, acontecimiento, y dualismo, dicotomía entre dos opciones: caída/resurrección, Shem/Shاون, pecado/salvación, decadencia/renovación, etc... Joyce continuó tejiendo y explotando todos los posibles juegos de palabras con el título de que era capaz, a lo largo de todas las páginas, como en los arabescos de las letras iluminadas del *Book of Kells*, tomando esta alusión formas siempre variadas: “to Finnegan, to sin again and to make grim grandma grunt and grin again” (*Finnegans Wake*: 580) o, más adelante, “Finn again’s weak” (*Ib.*: 93). La explotación de las posibilidades de la frase alcanza las últimas líneas: “Finn, again! Take” (*Ib.*: 628)

La riqueza de *Finnegans Wake* rinde no imposible, sino inútil, reducirlo a una trama; estamos aquí exactamente en el punto que Ortega señaló en *La deshumanización del arte*, cuando deseaba que el arte nuevo llegase a desembarazarse de todo posible correlato con la vida, con los esquemas que nos hacemos comúnmente de las cosas, y se limite a la más modesta y al tiempo más sublime función de representarse como lo que es: el esquema del autor, una idea. El asunto aquí es que el esquema, las ideas de Joyce, como muchas de Picasso, son extremadamente complejas. Por suerte, ambos permiten también disfrutes parciales. Aquí, intentaremos calar más hondo, y no quedarnos en ese disfrute de brillos momentáneos.

#### **VI.1.c) La recepción: *todo eso ya lo hemos oído antes***

Joyce sufrió la recepción más dura al publicarse las primeras partes de *Work in Progress*, u “obra en construcción”, nombre provisional que dio a *Finnegans Wake*. Cuando tras diecisiete años se describía agotado, con calambres, partido en dos, sus más heroicos defensores denostaron su obra; incluso su máximo valedor, Ezra Pound no podía “sacar nada en limpio... ninguna especie de visión divina ni una nueva cura para la gonorrea podrían justificar toda la periférica ambientación. Sin duda hay almas pacientes, que vadearán todo el texto en aras de un posible chiste”. (Pindar, 2007: 138) Y esto lo escribía uno de los precedentes del estilo finneganés, que enviaba cartas llenas de retruécanos a Joyce. Shaw Weaver le dijo: “No me preocupo mucho por la oscuridad y el modo incomprensible de su enmarañado sistema de lenguaje. Pero me parece que está usted dilapidando su genio.” (*Ibidem*). Joyce volvió a beber con más fuerza. Nora le decía: “Vamos, Jim, todo eso ya lo hemos oído antes”. (*Ib.*:139)

La crítica americana Rebecca West fue durísima, acusándole de narcisismo. Joyce recuperó entonces su espíritu del explosivo; al igual que, de joven, ante los rechazos, hacía panfletos satíricos, sus *explosivos*, que Stanislaus –“the post”– distribuía, esta vez organizó en París una publicación en defensa de su obra, incluyendo firmas notables como la de Beckett: *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress. A*

*Symposium*. El título era ya finneganiano, y autoirónico como la propia obra. Beckett, abofeteando a West, se desfoga:

Here is direct expression –pages and pages of it. And if you don't understand it, Ladies and Gentlemen, it is because you are too decadent to receive it. You are not satisfied unless form is so strictly divorced from content that you can comprehend the one almost without bothering to read the other. This rapid skimming and absorption of the scant cream of sense is made possible by what I may call a continuous process of copious intellectual salivation.

(Beckett, Samuel et alii: *Symposium*: 13)

Beckett explica que el significante “duda” no transmite nada, mientras que Joyce lo convierte en significativo, creando “in twosome twiminds”. (*Ib.*: 14) Así, nos libera de las limitaciones de una forma que, como decía Saussure, está separada del contenido al ser arbitraria, aplicando la *forma mimética del contenido* que siempre hemos subrayado en su obra, pero ya de forma constante. Ya no es posible esa “rapid skimming and absorption” (*Ibidem*) del significado; es necesaria una masticación y digestión que sustituyen a la deglución. En otras palabras, lo que perturba al lector es que hay que pensar mucho cada palabra, y aceptar una forma nueva de leer. Pero, además, hay que ver la forma de las palabras, caligramática, proteiforme, objetual, textura e icono; y hay que escuchar la aliteración, los ritmos, los *staccato*; necesitamos emplear todas nuestras capacidades intelectivas y sensoriales simultáneamente: “Here form is content, content is form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read –or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not about something: it is that something itself.” (*Ibidem*)

## VI.2. Estética en *Finnegans Wake*: Muchas poéticas en una

En la *sexta estética* de Joyce convergen el cosmos de Vico y de Bruno, las *correspondences* de Baudelaire, las equivalencias de Rimbaud y la fusión sonido-palabra-acción de los *leitmotifs* de Wagner. Joyce ha dejado la inspiración medieval teológica y clásica por otra renacentista y romántica (que incluye otro medievalismo, el de la imaginación). Ha dejado el modelo estético aristotélico-tomista por el Simbolismo, Cusa, Vico y Bruno. Pero integra todas las estéticas anteriores, de modo que es un error separar netamente las demás obras joyceanas de *Finnegans Wake*. En realidad se trata de una evolución, que desde el inicio incluye ya en embrión todas las posibilidades que se van desarrollando posteriormente. Los rasgos primordiales del regusto en los vocablos, la musicalidad, visión desde muchos ángulos de los temas, lo desagradable, el impresionismo de los sentidos, los dobles sentidos de las palabras y las alusiones culturales están desde el inicio ahí, adoptando distintas morfologías; y por esta evolución progresiva, en *Finnegans Wake* se combinan de forma natural varias poéticas: la *poética de la obra total*, la *poética de la obra abierta*, la *poética de la mimesis cósmica resuelta en estructura y/o en lenguaje*, y la *poética de los neologismos de comprensión progresiva*.

## VI.2.a) La poética de la obra total

Muchos críticos se escandalizaron ante la obra, aunque encontraron con alivio una solución a su preocupación: sin duda, Joyce había ido demasiado lejos. Había perdido el norte, y el cortejo de aduladores que le rodeaban en París le había apoyado en su error. El propio Stanislaus Joyce sostuvo la misma opinión durante mucho tiempo. A pesar de su dificultad, *Finnegans Wake* es la obra modernista que mejor refleja la condición moderna y adelanta ya la cultura postmoderna: la consciencia de que nos encontramos ante una imagen del mundo en constante metamorfosis, inasible y contradictoria en la totalidad y en sus partes. Es testimonio de la consciencia de la ambigüedad de lo real en nuestro tiempo. Como señaló Ortega, lo terrible no es afrontar esta realidad. Lo que es terrible es vivir hoy con una mentalidad del siglo XIX, preferir retirarnos a un mundo sólido y firme, aunque falso, bajo la seguridad del viejo roble de la *mentira romántica*. Por el contrario, Joyce, nos ha mostrado cómo una expresión literaria más real, necesariamente compleja y abstracta, no sólida y monolítica, sino evanescente, es posible y hasta imprescindible.

Consideremos, por ejemplo, el tratamiento de las edades en la obra de Joyce. Ya en *The Sisters*, encontramos un niño en un mundo de viejos, contando la muerte de un anciano que al morir, por la demencia, regresa a la niñez. En *Ulysses*, la obra tiene dos personajes que son dos caras del hombre, del mismo Joyce: el joven Stephen y el maduro Bloom, que efectivamente representan juntos la totalidad del hombre, y terminan por encontrarse en Molly. Hay aquí arte abstracto en tanto que son dos, pero a la par ambos se identifican y modulan en Joyce y representan al *everyman*, prefigurando a HCE.

En *Finnegans Wake* las edades se disuelven totalmente y todos los hombres se resuelven en HERE COMES EVERYBODY, cuyo reverso femenino es ALP. Esta disolución es arte abstracto. Y si en *Dubliners* y *A Portrait* las epifanías son localizables, en *Finnegans Wake* el texto entero es epifanía. Pero, ¿qué es lo epifanizado aquí? Para Eco, “*Finnegans Wake* es la gran epifanía de la estructura cósmica resuelta en lenguaje.” (Eco, Umberto, *Las poéticas de Joyce*: 139). Las epifanías, descartadas por Joyce, regresan en *Finnegans Wake*, porque “una vez más el poeta ha recortado de un contexto de acontecimientos lo que le parecía más significativo (esta vez el universo de las relaciones lingüísticas) y nos ha ofrecido lo que él consideraba la esencia comprensible, la *quidditas* de la experiencia real.” (*Ibidem*)

Pero estas afirmaciones resultan demasiado abstractas, tanto que no es posible ver qué diferencia hay entre *Finnegans Wake* y *Ulysses* o *The Waste Land*. ¿Cómo se resuelve en lenguaje una definición de la estructura cósmica, tal y como afirma Umberto Eco? ¿Cómo recorta Joyce de un contexto de acontecimientos lo más significativo? Iremos resolviendo estas preguntas desmenuzando el texto, pero, por el momento, nos remitiremos para entender esto a un ejemplo análogo muy concreto, que puede ayudarnos a entender el procedimiento constructivo de *Finnegans Wake*. Se trata de una conocida toma de la película *No Direction Home*, biografía de Bob Dylan dirigida por Martin Scorsese, montada a partir de tomas y

reportajes históricos de la vida del cantautor. En una escena tomada de la vida real, Bob Dylan camina por la calle y se detiene ante el cartel de una tienda, en la que puede leerse este rótulo:



ANIMALS  
AND BIRDS  
BOUGHT  
- OR -  
SOLD ON  
COMMISSION

WE WILL  
COLLECT  
CLIP  
BATH &  
RETURN  
YOUR DOG

---

KNI 7277

---

CIGARETTES  
AND  
TOBACCO

Dylan, con un cigarrillo en la mano, empieza a generar frases aleatorias:

I want a dog that's gonna collect and clean my bath, return my cigarette and give tobacco to my animals and give my birds a commission; I'm looking for somebody to sell my dog, bathe my clip, buy my animal and straighten up my bird; I'm looking for a place to bathe my bird, buy my dog, collect my clip, sell my cigarettes and commission my bath (...)<sup>266</sup>

Deducimos inmediatamente que la regla del juego es realizar combinaciones azarosas pero sin repetir ninguna combinación nunca. Similarmente, en *Finnegans Wake*, Joyce evitará sistemáticamente repetir expresiones ya usadas, lo cual producirá una constricción y generará neologismos insospechados. En el caso de Joyce, se suman muchas más constricciones, como la de incluir múltiples significados en cada neologismo. El resultado de operaciones análogas resulta similar en aspecto: neologismos de interpretación abierta, que generan y se recrean en un *extrañamiento* estético de la forma. Así, conforme Dylan ha utilizado ya las conexiones más lógicas entre palabras, las *opciones combinatorias* se reducen: se produce una constricción, que le lleva a formaciones semánticamente transgresoras y a rupturas morfosintácticas (las negritas y cursivas son mías):

I'm looking for a place who's gonna clip my commissions, sell my dog, bathe my bird **and sell me to the cigarette**; you know: bird my buy, collect my will and bathe my commission; I'm looking for a place that's gonna animal my sold, meet my return, bathe my bought and collect my dog; commission me to sell my animal to the bird to clip and buy my bath **and return me back to the cigarette**.”<sup>267</sup>

La operación realizada en este juego improvisado es una analogía del *cosmos como caos*; Dylan descoyunta un discurso ordenado en todas sus posibilidades combinatorias, gramaticales y morfológicas (digo en todas, porque virtualmente el juego continuaría *ad infinitum*). Las categorías gramaticales se igualan, los sustantivos devienen verbos y los verbos sustantivos,

<sup>266</sup> (En Scorsese, Martin: *No Direction Home*. En la web: “Bob Dylan Word Play - No Direction Home: Bob Dylan”, en: <https://www.youtube.com/watch?v=Vey4prdIY7w>)

<sup>267</sup> (*Ibidem*)

incluso más allá de la lógica convencional (el sustantivo “commission” deviene verbo en “commission my bath”, “bath” deviene verbo en “bathe my bird”, “will” deviene sustantivo en “collect my will”; y, yendo más lejos, se generan significantes nuevos inevitablemente (“to animal”, “to bird” o los sustantivos “sold” y “bought”, en “bird my buy”, “animal my sold”, “bathe my bought”); la única forma de darle un formato final a este caos es un retorno (“return me back to the cigarette”) que insinúa circularidad. Por otro lado, los hechos aleatorios (que el improvisador tenga un cigarrillo en ese momento, el objeto hallado –el cartel–) no han impedido, sino que han permitido que Dylan encuentre, a base de insistir, una conexión *autorreferencial* en el cosmos caótico, que hábilmente hace coincidir con una resolución en forma quiasmática o de retorno. Pues bien, este proceso tiene mucho que ver con el de la escritura de *Finnegans Wake*<sup>268</sup>, en tanto que búsqueda de la totalidad mediante innumerables variaciones que *insisten* sobre una misma forma-idea (Joyce habla de *hammering*); y es, sin embargo, lo contrario, en tanto que Dylan aplica el ingenio improvisado y el azar de los *cadáveres exquisitos*, mientras que Joyce emplea un método estructurado. Aunque en superficie ambos resultados parecen similares y aparentan ser caóticos, en profundidad *Finnegans Wake* es elaborado y no azaroso. El proceso de Dylan, buen conocedor del Modernismo, conduce a una relativización caleidoscópica, *psicodélica*, de la realidad. Este juego deconstructivo que, por otra parte, aplica en muchas de sus letras, no carece de la ambición de expresión de la totalidad enraizada en el Dadá y el Surrealismo. Entre el alto Modernismo joyceano y el *happening* contracultural dylaniano ha ocurrido un completo descreimiento de toda estructura preparatoria previa; el proceso de *Finnegans Wake* produce, similarmente, una espiral, un trance psicodélico alucinatorio, en la intoxicación de entropía verbal; pero propone, bajo la disolución de la totalidad, una estructuración sumergida de corte clasicista. Este distingo es clave: *Finnegans Wake* no es improvisación aunque lo parezca, mientras que sus herederos *beatniks* y postmodernos de segunda mitad de siglo van a ser otra cosa: son inspiracionistas y, por ende, neorrománticos. De ahí que, para Umberto Eco, *Finnegans Wake* sea una gran metáfora epistemológica, ya que se remite a adquisiciones científicas (las teorías viquianas y brunianas). (Eco, Umberto, *Las poéticas de Joyce*: 132) Así, por ejemplo, menciona la cadena causal cerrada que genera la estructura circular viquiana. Los epistemólogos llaman *cadena causal ‘abierta’* a toda aquella en que, dados A y B, A es causa de B y B nace de A, es decir, la causa es cronológicamente previa y la consecuencia posterior. Sería un absurdo que A causara B si B fuera previo a A. Ahora bien, en una *cadena causal cerrada*, A puede causar a B a la par que B causa a A. Por tanto, ambos son previos y posteriores al otro, de donde se sigue que todo es previo y posterior, o lo que es lo mismo, que nada es ni previo ni posterior ni distinto (hay *isotropía* e *isocronía*). Por ejemplo, mientras es comúnmente aceptado que el nacimiento es la

---

<sup>268</sup> Simplemente por ser enunciados por Dylan, los términos *mercantiles* del cartel distorsionados insinúan una ácida crítica antisistema (“collect my will”, “sell me to the cigarette”), o bien “bird” adquiere connotaciones sexuales –Joyce, por ejemplo, genera otro *horizonte de expectativas*, de orden más cultista y erudito–. Ambos juegan con esto.



causa de la muerte, generando una cadena causal lineal, al añadir Joyce la idea viquiano-bruniana de que la muerte es nacimiento, se cierra una cadena causal circular. Desde este momento, ya no es posible –y es irrelevante– fijar un orden en el tiempo y se crea un circuito cerrado temporal. Mientras que la verdad de esta totalidad reversible le era indiferente, la forma estructural reversible que permite era lo que buscaba desde sus primeros *quiasmos*.

En *Finnegans Wake*, una referencia posterior corrige, completa, modifica o anula una referencia anterior; incluso la última frase del libro transforma el significado de todas las palabras anteriores. Habíamos leído incompletamente el texto sin saber que en ningún momento estábamos por el principio, el medio o el final: sin saber que era circular. Habíamos leído incompletamente el inicio como inicio: “riverrun, past Eve and Adam’s (...) environs” (*Finnegans Wake*: 3), porque nos faltaba su propio inicio, a saber, todo el resto de la novela hasta: “A way a love a last a loved a long the” (seguiría así: *a long the riverrun, past Eve and Adam’s...* y se leería toda la novela de nuevo infinitamente) (*Ib.*:628). Todo lo que Joyce inicia textualmente lo completa posteriormente; pero esta compleción es *in progress* y nunca definitiva; no se trata de que Shem sea the Gracehopper, y luego sea Abel; cada nuevo nombre no matiza, meramente, la definición inicial, sino que redefine el ente, en una metamorfosis sin fin; como en nuestros sueños, como en el *happening* dylaniano, cualquier persona u objeto se transforma en otro en cualquier momento. Por ello, John Peale Bishop señala acertadamente que *Finnegans Wake* un universo relativista en que cada palabra constituye un acontecimiento espacio-temporal independiente (Bishop: 736), en lugar de formar parte de una serie de acontecimientos (el resto del texto) enmarcados en el mismo espacio y en el mismo tiempo. Ahora bien, si cada ocurrencia es un acontecimiento espacio-temporal, se produce un cortocircuito, un colapso del tiempo y el espacio parmenídeo, bajo una apariencia heraclitiana: aunque todo fluye, todo permanece.

Vico es un racionalista, ya que rechaza lo trascendental, y la Providencia de que habla no puede actuar fuera de la cooperación necesaria de agentes humanos, que conforman la Humanidad. Vico hace posible la pervivencia (el retorno frente a la destrucción), la providencia y el arte (la poesía) *sin recurrir a la trascendencia*, únicamente mediante explicaciones racionales, y eso en una época eminentemente religiosa; a Joyce le interesa como posibilidad de un sentido recobrado para la existencia y para el arte, como una reconstrucción de estos valores perdidos sin renunciar al racionalismo. Pero no olvidemos que esto es sólo una forma, un diseño, y no filosofía verdaderamente creída. Joyce no usa la forma artística para demostrar la teoría viquiana; antes bien, encuentra en la teoría la inspiración para crear una forma artística nueva. Aplicando el antiguo módulo viquiano sobre el cosmos nuevo logra la obra nueva. Joyce lo decía abiertamente: “–No sé si la teoría de Vico es cierta, pero no me importa. Me resulta útil, eso es todo.” (Mercanton: 12). Preguntado por la *Scienza Nuova* de Vico, Joyce decía que le ayudaba a crear; era un estimulante de su creatividad, y nada más. Es la misma pregunta que le hacen a Stephen en el capítulo de la Biblioteca: “You are a delusion (...) Do you believe in

your own theory?” Y la respuesta es la misma: “–No, said Stephen promptly”. (*Ulysses*: 205). Pero, si no es cierta, aún le interesa la forma ingeniosa y armónica, la belleza de la concepción viqueana. Para Beckett, Joyce es flujo, y ha eliminado de la novela la consumación, logrando una mayor densidad en la textura de la palabra; como dice Budgen:

Meanings can no longer lie side by side. Here they overlap and there into one word he crowds a whole family of them. A letter added or left out –the round of a vowel or consonant modified– and a host of associations is admitted within the gates  
(Beckett, Samuel et alii: *Symposium*: 39)

Y, por si fuera poco, este hecho provoca simultáneamente un efecto pictórico similar al de los *caligramas* cubistas; la compactación de sus significantes los vuelve un objeto desconocido a nuestros ojos –que, como apuntaba la *gestalt*, ven el conjunto antes que las partes–. Su novedad irreconocible, la frescura del significante nuevo, tiene un inefable efecto en la imaginación del lector, como si estuviera jugando, viendo una obra gráfica y descifrando un jeroglífico: “(...) a page of Joyce’s composition acquires some of the potency of a picture.” (*Ib.*) Joyce ha logrado un estilo que aúna cualidades pictóricas y musicales y envuelve todos los sentidos, a condición de un esfuerzo cooperativo. Juega a voluntad con conceptos, sonidos, letras, ritmo y raíces. Ocurrencias como ‘you are abcedminded’ apelan a la vista, al oído y al intelecto por igual; pero también al humor y al concepto de que todo es intercambiable. Y puesto que se emula un sueño, no se puede discutir que, al menos ahí, todo se metamorfosea en todo:

Whatever the elements brought together they have the rightness of a dream wherein all things occur not in their sequence but according to their necessary importance in the pattern dictated by the dream’s own purpose and logic. And this I take to be the very key to the understanding of Work in Progress and the secret of its peculiar beauty  
(*Ib.*:45)

Joyce ha penetrado en la mente nocturna del ser humano, el sueño, vasta provincia inexplorada, mediante el instructivo calambur etimológico, el *kenning*, el *pun*, las asociaciones surrealistas y dadaístas, unidas a la música verbal. Stuart Gilbert señala dos dificultades. El lector dirá: “‘What is it all about? Adding, sotto voce, a plaintive afterthought: ‘Why, anyhow, does the autor make it so difficult?’” (*Ib.*:50) Gilbert apunta que el lenguaje común es inadecuado para expresar conceptos percibidos “sub especie aeternitatis” (*Ibidem*). Gilbert defiende *Finnegans Wake* porque el tema complejísimo fuerza la dificultad verbal, y en esta obra donde se retrata la humanidad fundiendo en un héroe panheroico todos los mitos y personajes históricos, “the style was bound to reflect the kaleidoscopic permutations of the temporal, physical and spatial attributes of the ‘hero’” (*Ib.*:54). Además, el estilo de Joyce imita lo que comunica, que en este caso es el sueño, y sin tener en cuenta este mimetismo podrá gustar, pero no se está entendiendo realmente el sentido ni por qué escribe así. Ya en *Oxen of the Sun*, reflejaba el crecimiento del embrión desde lo amorfo y oscuro, lo arcaico, pasando por todas las formas literarias hasta culminar en una cacofonía futurista. Sin estas claves, el crítico y el lector creen que todo es un *pastiche* sin objeto ni sentido, pedante y caprichoso; en *Sirens*, el autor estaba constreñido por

los condicionantes de la forma *fuga per canonem*, pero esta clave es necesaria para apreciar su belleza, de la misma forma que para apreciar a Monet es necesario ponerse lejos del cuadro. Lo más importante de *Ulysses* y *Finnegans Wake* se capta recitándolo en voz alta, cosa que Joyce señaló. Y esa belleza no necesita tantas explicaciones: la belleza de la musicalidad se sostiene por sí misma. Gilbert reprocha el error de aquellos críticos que se horrorizan ante la perspectiva de una literatura siguiendo estos nuevos pasos. Les tranquiliza diciendo que una obra maestra es irrepetible, y defiende *Finnegans Wake* comparándola con el *Through the Looking-glass* de Lewis Carroll, creador de Humpty Dumpty, personaje empleado al inicio de *Finnegans Wake*, y que creó la expresión palabras-baúl (*portmanteau words*).

That's enough to begin with", Humpty Dumpty interrupted: "there are plenty of hard words there. 'Brillig' means four o'clock in the afternoon – the time when you begin broiling things for dinner... 'Slithy' means 'lithe and slimy'. You see it's like a portmanteau—there are two meanings packed up into one word...  
(Carroll: 126)

Pero mientras Carroll sólo hizo *palabras-baúl* con el inglés, las de *Finnegans Wake* son políglotas. Jolas insiste en la importancia de lo sonoro: "Those who have heard Mr Joyce read aloud from Work in Progress know the immense rhythmic beauty of his technique. It has a musical flow that flatters the ear, that has the organic structure of works of nature (...)" (Beckett, Samuel et alii: *Symposium*:89) En definitiva, *Finnegans Wake* desintegra y reintegra todos los medios sensoriales y todos los elementos vitales y conceptos culturales posibles en una forma circular, o incluso esférica, a la vez unificada y disgregada, emulando y mimetizando la totalidad inefable del cosmos; pero si su enfoque es totalizante, es ante todo para generar la forma total y la obra total.

**VI.2.b)** La poética de la obra abierta: la *jouissance* de lo etéreo

En la Edad Media se desarrolló una teoría del alegorismo que prevé la posibilidad de leer las Sagradas Escrituras no sólo en su sentido literal, sino también en el alegórico, moral y anagógico; toda la *Commedia* dantesca está escrita para sostener estas cuatro interpretaciones simultáneas. Así, Dante, en la *Epistola XIII*, explica cómo realizar la interpretación de un fragmento bíblico y de la *Commedia* (Vid.: Eco, Umberto: *Opera Aperta*: 37-8):

“In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Judea sanctificatio ejus, Israel potestas ejus”.	
SENTIDO LITERAL	SALIDA DEL PUEBLO DE ISRAEL DE EGIPTO GUIADO POR MOISÉS
SENTIDO ALEGÓRICO	REDENCIÓN DE LA HUMANIDAD (COMO PUEBLO DE DIOS) POR CRISTO
SENTIDO MORAL	CONVERSIÓN DEL ALMA EN PECADO AL ESTADO DE GRACIA
SENTIDO ANAGÓGICO	SALIDA DEL ALMA DE LA ESCLAVITUD DEL MUNDO A LO ETERNO

Se trata de una apertura, sí, pero es una *apertura predefinida* que sirve a dos funciones: una, afrontar las contradicciones peligrosas del Antiguo Testamento ( donde ocurren cosas

incompatibles entre sí y con el dogma católico, como el incesto, injusticias arbitrarias, y disparates científicos, que iban saliendo ya a la luz); el partir de que hay que hacer varias interpretaciones, no sólo la literal, hace posible siempre argumentar las escrituras; por otro lado, las cuatro lecturas posibles van a ser estandarizadas y catalogadas enciclopédicamente, por lo que, para hacerlas, en realidad, es necesario aprenderse la interpretación dogmática establecida.

Así, el *equivoco*, la apertura interpretativa se ve sometida a una interpretación abierta que es, en el fondo, cerrada, estatuida de una vez por todas, dogmática y enciclopédica. Aunque la interpretación sea múltiple (cuádruple), cada interpretación se considera objetiva y unívoca, noción para aprenderse en catequesis y no sugerencia poética que el receptor deduce espontáneamente a partir de lo que el texto suscita. Y ha de ser así, porque no se trata de que el que escribe, mediante artificio, busque el modo de generar cuatro sentidos, no: una ordenación divina actúa por vía del emisor –por inspiración– y, por tanto, toda interpretatividad libre negaría tal operación sobrenatural. Se supone que es el texto, inspirado por Dios, el que emana o irradia esos sentidos; pero el lego necesita ser guiado. Esto no sólo ocurre en las Escrituras, sino en el arte. Dante mismo se creía inspirado por Dios, y empleó estos cuatro sentidos al escribir la *Commedia*. El origen de esta simbología múltiple pero dogmática está en la *Torah* hebrea.

La segunda poética abierta es la del Barroco: dinámica, tiende a una indeterminación que juega contrastando luz con oscuridad, superficies vacías con otras de *horror vacui* (ya adelantado en el *plateresco* o protogótico y en la arquitectura árabe), los ángulos inesperados, sugiriendo una conquista y dilatación progresiva del espacio, insinuando en lo estático un movimiento, rebelándose a la tiranía de un eje central clásico/renacentista, que impone sus simetrías y



Bernini, *El baldaquino*, San Pedro del Vaticano, Roma (1633) La apertura hacia el espacio rompiendo ángulos cerrados.



Caravaggio: David con la cabeza de Goliath. Juego de luz y oscuridad.



Bernini, *Plutón y Proserpina* o *Rapto de Proserpina*, 1621-22. Las formas se apoderan del espacio y la esencia de la carne se adueña de la materia marmórea.

ángulos cerrados; apunta a un mundo de lo real maravilloso y el ingenio proteico; aun así, sus

realizaciones todavía se pueden explicar con leyes y medidas proporcionales numéricas, como los cánones clásicos.

El Romanticismo apunta a *la musique avant toute chose* (Verlaine, *Art poétique*, en *Jadis et naguère*: 16), al matiz más vago posible, que se disuelve en el aire. Mallarmé dice que nombrar el objeto es suprimir la “jouissance”, el disfrute del poema, que brota del placer de adivinar poco a poco, lo cual únicamente se logra cuando el poeta sólo sugiere... Es necesario evitar que un sentido único se imponga, y la poesía debe, deliberadamente, estimular en el receptor una respuesta de su interioridad. Aquí los múltiples sentidos se producen en la interpretatividad del receptor, no ya en un catecismo. Estas poéticas decadentes, aunque su fin es el preciosismo o la metafísica, admiten ya la apertura, y abren la puerta a las sugerencias de Kafka o Joyce, donde ningún orden preestablecido puede darnos claves fijas, y no hay univocidad; se llega a un mundo sostenido por la ambigüedad, que como dijimos al hablar del relativismo de principios de siglo es negativo, al suponer la ausencia de toda orientación, pero a la vez positivo, en tanto que es ilimitadamente posibilista. Paul Valéry dice que el texto, una vez escrito, es autónomo del autor: “il n’y a pas de vrai sens d’un texte” (cit. en Bousoño: 45).

Cuando Gregor Samsa se despierta convertido en un escarabajo, en *La metamorfosis* (1915), el símbolo es equívoco: ¿qué significa que el protagonista se haya convertido en un escarabajo?; eso permanecerá sin explicación, pero, una vez basada en este dato ambiguo, no importa que toda la novela se desarrolle de forma consecuente y perfectamente lógica, todo es incomprensible y neblinoso porque todo descansa en un símbolo abierto a la interpretación. El texto se sostiene porque aceptamos que es literalmente un escarabajo, del mismo modo que aceptamos que el protagonista de *El castillo* se llame simplemente “K.”, o que un animal hable en una fábula, por el *pacto ficcional* de suspensión de la incredulidad. Lo opuesto ocurre cuando en *Rhinocéros* (1959) de Ionesco los hombres se transforman en rinocerontes y no sabemos por qué; obviamente carece de lógica, si bien percibimos el sentido profundo, que es el apocalipsis absurdo, inesperado e irracional de un mundo que creíamos definido y ordenado. El símbolo se ha convertido en abierto a la interpretatividad, y eso le da su máxima *jouissance*.

En *Wandering Rocks*, el microcosmos urbano es observado desde muchos ángulos, eliminando para siempre la unidad aristotélica de acción, tiempo y lugar: el mismo tiempo incluye muchas acciones, muchos lugares, muchas perspectivas. *Ulysses* se expande en todas direcciones; Eco dice que, si bien “dubito assai che una memoria umana sia capace alla prima lettura di soddisfare tutte le richieste di *Ulysses*” (*Ib.*: 43), por otro lado, habiendo escrito Joyce todas sus partes simultáneamente, *Ulysses* resulta tan sólido como una ciudad realmente existente, en la que se puede entrar por cualquier entrada, pasear en cualquier dirección, abrir por cualquier página. Redondeando esta expansión de la interpretatividad, *Finnegans Wake* supone la estación terminal de la apertura, fin e inicio de todos los recorridos; estamos en presencia de la máxima apertura posible para la interpretación; es un cosmos einsteniano finito por fuera, infinito por dentro, curvado sobre sí mismo como una serpiente que muerde su cola,

enlazando su última palabra, su último capítulo con el primero. Toda palabra está en relación posible con todas las otras; todas modifican su sentido y ella modifica el de todas. Esto genera en la mente del receptor un número inagotable de sugerencias de forma incesante, solapándose y confundiéndose mil evocaciones a cada instante; cada palabra deviene un nudo de significados en torno al que orbitan todas las otras, nudos a su vez, en torno todos los cuales ella orbita simultáneamente. La gravitación es relativa, todo satélite es planeta, sol, o sistema; todo sistema es sol, planeta o satélite; y, además, todo ocurre al mismo tiempo y todo el tiempo.

### VI.2.c) La poética de la emulación cósmica resuelta en estructura

Beckett señala el peligro de buscar demasiada exactitud en las analogías, distorsionando el sentido de *Finnegans Wake*; no obstante, las líneas generales de Vico están ahí, y conforman una estructura compleja de analogías. Vico ya era conocido por Joyce antes, pero al escribir la obra profundizó más en la *Scienza Nuova*. Vico presenta un cosmos guiado por la Providencia, superior a los fines particulares de los hombres y sin embargo llevada a cabo por ellos. Así, los hombres sirven a fines más amplios que ellos mismos, pero que sin ellos no existirían. Por tanto no se trata de una Providencia trascendente, sino inmanente. Joyce toma la división del desarrollo de la sociedad humana en tres eras: la Teocrática, la Heroica y la Humana. La Teocrática tiene un lenguaje jeroglífico, sagrado; la Heroica, un lenguaje metafórico, poético; la humana, filosófico, capaz de abstracción y generalización; después de la edad Humana se vuelve a la Teocrática, y así eternamente. Samuel Beckett lo resume así:

In the beginning was the thunder: the thunder set free Religion, in its most objective and unphilosophical form –idolatrous animism: Religion produced Society, and the first social men were the cave– dwellers, taking refuge from a passionate Nature: this primitive family life receives its first impulse towards development from the arrival of terrified vagabonds: admitted, they are the first slaves: growing stronger, they exact agrarian concessions, and a despotism has evolved into a primitive feudalism: the cave becomes a city, and the feudal system a democracy: then an anarchy: this is corrected by a return to monarchy: the last stage is a tendency towards interdestruction: the nations are dispersed, and the Phoenix of Society arises out of their ashes. (Ib.: 5)

Esta división, que Vico presenta como propia en la *Scienza Nuova*, en realidad era arcaica: su origen era egipcio, y lo tomó con toda probabilidad de Herodoto (*Ib.*:4). En su momento, cuando Vico escribe su obra, esta circularidad pareció original de Vico y completamente nueva, aunque ya había sido sugerida por la *coincidentia oppositorum* de Bruno. A partir de aquí, Vico ( de nuevo sin mencionar la fuente, como había hecho al tomar las fases de la historia circular de Herodoto), sigue a Bruno en la *coincidentia oppositorum*, que explica por qué se produce la resurrección de la sociedad como Fénix. Si de la tumba surgen flores, es porque no hay diferencia ente el máximo y el mínimo de dos contrarios, según Bruno. El mínimo de un contrario toma origen en el máximo de su opuesto (el máximo de la muerte inicia el mínimo de la vida); Bruno sostiene también que los máximos de dos contrarios son iguales, y los mínimos también (el mínimo de frío es igual al mínimo de calor). La pasión de Joyce por la belleza de las

paradojas –ciertas o no– y su angustia latente ante la muerte le llevó a jugar especialmente con la analogía muerte/nacimiento, ya desde la idea del velatorio festivo; así, en “by four hands of forethought the first babe of reconciliation is laid in its last cradle of hume sweet hume” (*Finnegans Wake*: 80), “last cradle”, une la frase hecha “last bed” con la cuna –el primer lecho–, identificando tumba y cuna. A esta progresión social en seis términos corresponde una progresión de motivaciones humanas:

Progresión social de la Historia	Progresión de las motivaciones	Manifestaciones encarnadas
Trueno-Cueva	Necesidad	Polifemo
Monarquía (Feudalismo)	Utilidad	Aquiles
Democracia	Comodidad	César y Alejandro
Anarquía	Placer	Tiberio
Vuelta a la monarquía	Lujo	Calígula
Disolución y vuelta a la cueva	Abuso del lujo	Nerón

Señala Beckett:

What is of ultimate importance is the recognition that the passage from Scipio to Caesar is as inevitable as the passage from Caesar to Tiberius, since the flowers of corruption in Scipio and Caesar are the seeds of vitality in Caesar and Tiberius. Thus we have the spectacle of a human progression that depends for its movement on individuals, and that at the same time is independent of individuals in virtue of what appears to be a preordained cyclicism (... ..) The individual and the universal cannot be considered as distinct from each other.

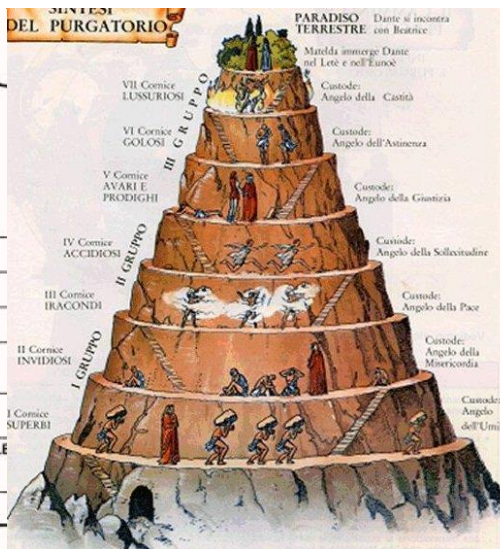
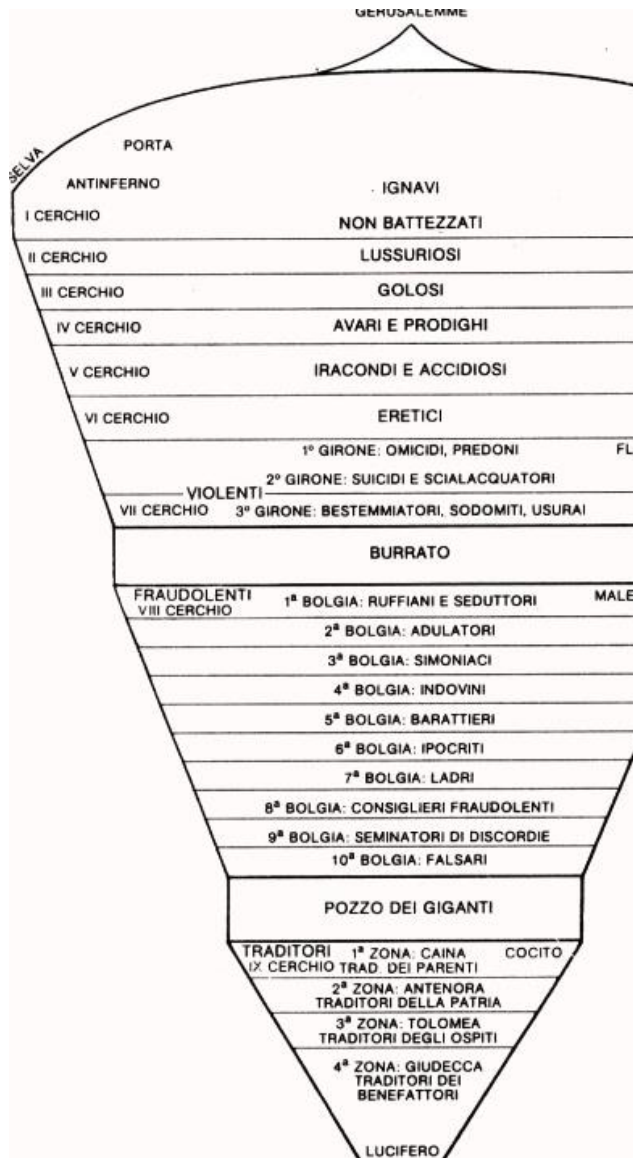
(Beckett, Samuel et alii: *Symposium*: 6,7)

Esto enlaza perfectamente con la equiparación del padre con el hijo y todas las alegorías que enlazan arquetipos, mitos, y personas en *Ulysses*: lo universal y lo individual no son distintos. Pero en *Finnegans Wake* no establece analogías entre un número finito de personajes o vocablos; pone en analogía y conecta el universo entero, a través de las palabras, e incluidas las palabras. Efectivamente, constatamos que la última frase de *Finnegans Wake* enlaza con la primera del libro:

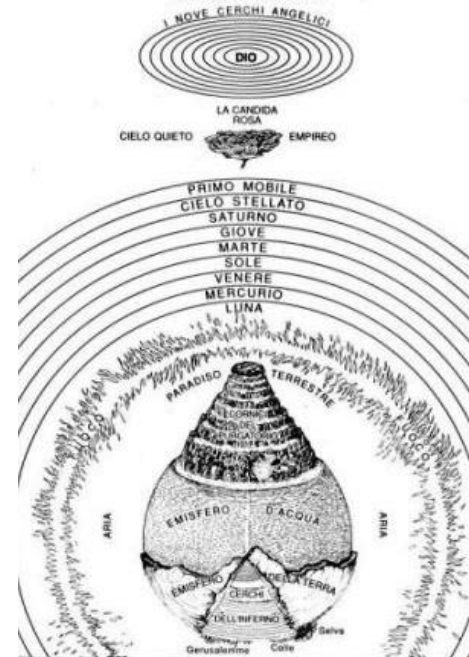
Edad Histórica	Institución	Abstracción	<i>Finnegans Wake</i>
Edad Teocrática	Religión	Nacimiento	Capítulo I
Edad Heroica	Matrimonio	Madurez	Capítulo II
Edad Humana	Enterramiento	Corrupción	Capítulo III
Regreso a Teocracia	Religión	Generación	Capítulo IV- enlaza con el I

La Providencia, una fuerza que actúa a través de los seres humanos y *no desde fuera*, prosigue Vico, genera las tres instituciones en toda sociedad: Religión, Matrimonio y Enterramiento, cuya evolución describe un círculo que se reitera por toda la eternidad.

Pero Joyce aporta una tridimensionalidad; la forma de la obra es de una circularidad tridimensional, o sea, *esférica*. Por ello, Beckett hace observar que “Dante’s is conical and consequently implies culmination. Mr Joyce’s is spherical and excludes culmination” (*Ib.*:21).



Dante: Estructura del *Purgatorio*, también cónica, cuyo vértice es el *Paradiso Terrestre*.



Dante: Estructura del *Infierno*, cuyo vértice inferior es la boca de Lucifer, y, como observa Beckett, es cónica.

Dante: Estructura del universo, incluyendo *Infierno*, invertido, *Purgatorio*, y *Paradiso*

Como muestran las ilustraciones, cada parte de la *Commedia* está estructurada como un cono que culmina en un vértice: El Infierno, en las fauces de Lucifer; el Purgatorio, en el Paraíso Terrestre; el Paraíso, aunque representado mediante círculos excéntricos, tiene un culmen en Dios. En cambio, el cosmos de *Finnegans Wake*, de estructura esférica, sin vértices, *excluye toda posibilidad de culminación*.



## VI.2.d) La poética de la mimesis cósmica resuelta en lenguaje

Beckett señala que en el plano de la poética la relación de Joyce con Vico es aún mayor. Vico rechazaba las tres interpretaciones populares del espíritu poético: *ingeniosa expresión popular de conceptos filosóficos* (la visión subjetivista platónica), o *diversión social entretenida*, o *ciencia exacta para la que basta una receta canónica* –la visión objetivista aristotélico-horaciana–. Para Vico, la poesía es hija de la ignorancia y la curiosidad; anterior a la lengua, y germen de ella, resulta de la ausencia de vocabulario, que forzó a los primitivos a hablar metafóricamente y fantásticamente, al disponer de muy pocos términos para muchas cosas. La metáfora es, pues, previa a las palabras abstractas, y la poesía fue la primera operación lingüística –prelingüística– de la mente humana; la poesía más antigua no es, pues, una confección sofisticada, sino evidencia de la limitación verbal y de la incapacidad de abstracción, que es sustituida y compensada por la capacidad creativa y mimética inherentes al hombre.

Señala que la raíz de cualquier palabra puede ser seguida hasta convertirse en un símbolo pre-lingüístico, rudo: así, de *lex*, cosecha de bulbos, se produce la metáfora de asamblea –como cosecha de personas, agrupamiento–, y las decisiones tomadas por la asamblea también se llaman *lex*: *ley*. De otro modo, siendo *legere* (de *lex*), cosechar, se deduce también recolectar letras: leer. Como vemos, Vico está usando lo que hoy es la *lingüística histórica* para subrayar el origen de la palabra en un periodo previo a la abstracción, que sustituye el pensamiento abstracto y el léxico por una poética áspera, metaforizante, *naif* y sencilla. Es lo que ocurre cuando el niño aplica vocablos que le son familiares para nombrar nuevos objetos que le son extraños, en virtud de la analogía que encuentra en la sensación o en los sentimientos. En este momento, Vico niega la dualidad entre poesía y lenguaje. En el jeroglífico, lo hablado y lo escrito eran idénticos, por falta de alfabeto; y, similarmente, los mitos primitivos, en origen, no eran alegorías como las parábolas cristianas; eran creídas como historia objetiva, ya que los hombres primitivos eran incapaces de una operación abstracta como el desarrollo o la comprensión de una alegoría a partir de una metáfora base. Esto es exactamente lo que hace *Finnegans Wake*: regresa a ese estadio en que la expresión directa, o sea, la poesía, está por encima del diccionario. Sólo dentro de este contexto se entiende la defensa airada de Beckett (VI.1.c) en que afirma que lo que nos parece lenguaje deformado es directo, y somos nosotros los deformados. Mientras sus predecesores en el juego de palabras, el *nonsense* y el absurdo usan sinsentidos poco justificables, Joyce hace anatomía con el esqueleto de la palabra, como Vico; Gilbert lo describe así: “carves... parallel to the etymological bone, following the way the muscles are naturally and anatomically set”. (*Ibidem*) Pero no siempre realiza esta misma operación sobre la etimología; otras veces hace la anatomía sobre sugerencias fónicas y evocaciones subconscientes. Y además, no sólo hace esto en la palabra en cuestión. Un motivo se deshoja a lo largo del texto que le circunda, atrayendo –por asociación etimológica, histórica, fónica, inconsciente, o todas a la vez– variaciones sobre el mismo motivo que se van desgranando en las palabras circundantes. Esto sucede hasta que otros motivos nuevos emergen

y lo van sustituyendo, sólo para regresar a lo mismo. La variación reaparece en palabras alejadísimas, cientos de páginas más adelante, y en palabras intermedias: es una isotopía. Se elimina así toda sensación de estabilidad, pero conforme se avanza en la lectura hallamos una nueva estabilidad, más profunda, la estabilidad del dinamismo de lo mismo, del retorno cíclico a temas clave, del meandro. Ahora bien, como esto lo hace con innumerables motivos, el resultado es de una complejidad equiparable a la de un ordenador de enorme memoria.

Pongamos como ejemplo la aparición del *trueno* primordial. El trueno simboliza el inicio viquiano de la sociedad, ese miedo al trueno que lleva a refugiarse de nuevo en la religión y la cueva; la idea de trueno hace brotar el campo semántico de la electricidad: ‘cable’, ‘wire’, ‘Franklin’. Pero en cada palabra realiza una transformación que la matiza: no usa “cable” sino “beam slewed cable”, (*Finnegans Wake*: 289), cable de luz torcida, que remite a “Cain slewed Abel”. O sea, al inicio primitivo de la humanidad, el origen de la religión y el dios-trueno<sup>269</sup> castigador; esto conduce al tiempo de Pales, el primer dios conocido, que conjugado con *Palestine*, que sugiere antigüedad, forma *Palestime*. *Wire*, por otro lado, le lleva a la canción del music-hall “There’s hair, like wire, coming out of the Empire”; y al cambiar “like wire” por “live wire” logra “alambre desnudo”, que se asocia a la electrocución. Funde el origen con la era moderna, por numerosos caminos a la vez. Así resulta el siguiente fragmento:

Not all the Green gold that the Indus contains would over induce them (o.p.) to  
steepchange back to their ancient flash and crash habits of old Pales time ere  
beam slewed cable or Derzherr, live wire, fired Benjermine Funkling outa  
th’Empire, sin right hand son... (*Ibidem*).

Aún hay más: “There’s hair” es transcrito políglotamente como “Der Erzherr”, que significa dios (Archlord, señor de señores), y surge “Derzherr”; además, Franklin remite al Benjamin del antiguo testamento, caracterizado por estar a la derecha del padre y ser mano derecha de su padre: de ahí, “son of the right hand”; “sin”, además de pecado en inglés, es *hijo* en esloveno<sup>270</sup>.

#### VI.2.e) La poética de los neologismos de comprensión progresiva y el *pun*

El rasgo más característico en *Finnegans Wake* es su creatividad léxica inagotable. Shem (James) es “Shun the Punman” (*Ib.*:93) Con la ductilidad de un virtuoso barroco, Joyce va desgranando todas las tonalidades y gamas cromáticas de su teclado: el tono ingenioso, como “sotisfiction” (satisfaction+ so’tis fiction); el tono lírico “benuvolent” (=benevolent+nuvole); el tono cómico “pursonally” (purse+pursue+personally); o un tono impersonal, aséptico de juego intelectual, como en “Willingdone”(= Wellington + willing + done) o en “Underwetter”

<sup>269</sup> El trueno como tema obsesivo es igualmente central en la parte V de *The Waste Land*, “What the Thunder Said”. En ambas obras, el trueno representa la operación de una fuerza superior terrible que marca un antes y un después en el texto, un símbolo ambivalente de muerte y renacer, opuestos coincidentes; pero en *Finnegans Wake* hay muchos truenos, ya que es cíclico, mientras que en Eliot es un clímax dramático y místico que resulta consecuencia de todo lo anterior y resuelve el poema con la lluvia catárquica.

<sup>270</sup> Joyce vivió un año en Pola, zona eslovena, y conoció a muchos eslovenos en Trieste, algunos de ellos alumnos suyos. Indudablemente conocía algunas palabras en esta lengua, y aquí el encaje es perfecto aunque no certificable.

(Underwater + undercover + Waterloo (wáter-loo) + wetter), etc. Víctor Llona dice que Joyce crea “actorwords”, y reconoce que ya Rabelais acuñó un enorme número de neologismos,

(...) but I have never seen an instance when he forged compound words made up of foreign roots or syllables pieced together with roots or fragments of French words –which seems to be the most startling innovation in Mr Joyce’s handling of the English language (...) (Llona, en Beckett, Samuel et alii: *Symposium*: 98)

Desde luego, Joyce no es el primer escritor en crear palabras. Lo nuevo es que *se crea todos los significantes de una novela entera* (para ser exactos, un porcentaje elevadísimo, que da la misma impresión); pero esto con un correctivo dinámico: los significantes nunca se repiten exactamente igual. Si, por ejemplo, para decir “duda” emplea “in twosome twominds” una vez, no volverá a hacerlo: creará una expresión distinta la próxima vez, cada vez, de tal modo que no se trata de crearse una lengua, jerga o código, sino de crear una expresión nueva en cada frase, en que cada cosa y cada palabra es recién nacida, fresca, y así, a la vez, insiste para que la comprendamos progresivamente; como un escultor, trabaja todos los puntos de vista del modelo a la vez, desde cada ángulo, dando vueltas y modelando alrededor de la misma pieza.

De este modo, las diatribas y tratados medievales de Dante o Poliziano en busca de la lengua perfecta encuentran una respuesta en Joyce. Beckett encuentra aquí la salvaje economía de los jeroglíficos, porque la cosa misma está en la palabra y la palabra es la cosa. Pero mientras los jeroglíficos mantienen convenciones fijas –cada significante gráfico corresponde arbitrariamente a un significado, como dijo Saussure–, en *Finnegans Wake* cada significado puede asociarse cualquier forma significante que logre transmitirlo, mediante variaciones sobre el mismo significante o mediante significantes nuevos. No se trata de una lengua nueva, sino de una forma nueva de expresarse, de hacer lengua. Estas palabras están vivas en la página, vibran, y luego se disuelven y desaparecen en el flujo. Germinan, maduran, se pudren, instantáneamente, en el dinamismo cíclico que expresa el dinamismo subconsciente onírico y el dinamismo histórico viquiano. Es “Vico, applied to the problem of style” (*Ib.*:16).

Como vemos, no se trata en absoluto del *pun* por el *pun*, y, por lo tanto, conformarnos con desentrañar juegos de palabras aislados, aunque sean perlas, limita nuestra comprensión del texto, y se queda en una mirada superficial. Tras esta textura lúdica hay un tejido profundo aún mayor, también juego, pero un juego con unas reglas. *Finnegans Wake* constituye una enciclopedia de asociaciones verbales y conceptuales, que remite a un mapa mental que el lector debe ir hilvanando. El texto, de consecuencia, se vuelve extraordinariamente enrevesado y difícil, pero esta complejidad no es gratuita; como señala Gilbert: ‘The difficulties of the text are conditioned by the subject’ (*Ib.*: 6). La cuestión, ya suscitada por Pound, es que da la sensación de que ninguna compensación estética o filosófica puede justificar estas complicaciones casi insuperables para el lector. Eugene Jolas defiende su derecho a usar los neologismos y desmontar y reconstruir el lenguaje; y recuerda que ya había escritores desintegrando el lenguaje en poesía; para él, esta deconstrucción deriva de la revolución de los surrealistas, los primeros en destruir las relaciones entre palabras y pensamiento, hallando otras asociaciones;

pero sólo Joyce hace una síntesis enorme en cada neologismo, y según una lógica de conjunto coherente. Joyce “makes no concessions to communication other than the tantalizing invitation to the reader to seek and continue to seek, if he would know the complete thought behind each phrase” (*Ib.*: 89). Entre las concesiones comunicativas y la abstracción, Joyce eligió la segunda:

While painting, for instance, has proceeded to rid itself of the descriptive, has done away with the classical perspective, has tried more and more to attain the purity of abstract idealism, and thus led us to a world of wondrous new spaces, should the art of the word remain static? (*Ib.*: 82).

Tampoco un lego en armonía puede entender bien los juegos armónicos con atonalidades en la música de Debussy o Saint-Saëns que empezaba a surgir, pero sí percibe que hay una nueva ambigüedad tonal, que se experimentan nuevas sensaciones, se crean nuevos ambientes y que hay reglas nuevas. Mc Almon recuerda que, aunque no se descubra cada alusión, algunos fragmentos resultan comprensibles, incluso intensamente claros, en su sentido general; así, cuando el niño es consolado por la madre:

You were dreamend, dear. The pawdrag? The fawthrig?<sup>271</sup> Shoe! Hear are no phanthares<sup>272</sup> in the room at all, avikkeen. No bad bold faathern, dear one. Opop opop capallo, my malinchily malchick! Gothgorod father godown followay tomollow the lucky load to Lublin<sup>273</sup> for make his thoroughbass grossman’s bigness. Take that two piece big slap slap bld honty bottomside pap pap pappa (...) Only all in your imagination, dim. (*Finnegans Wake*: 565)

Para Víctor Llona, “Mr Joyce expects too much of his readers. Few, if any, will possess the knowledge of languages –and other sciences– that would allow them fully to grasp the niceties of meaning in this work.” (Beckett, Samuel et alii: *Symposium*: 100) Pero, de nuevo, no se podría hacer la tortilla sin romper huevos. Las posibilidades infinitas son las que permiten a Joyce la circularidad de significados y matices; visto al contrario, además, ponerse límites en esto sería negar la idea misma de *coincidentia oppositorum*, de lo onírico abierto, de la interrelación de todo, o con todo, que es precisamente el sentido de *Finnegans Wake*. Por otro lado, el disfrute de la belleza de un caleidoscopio consiste en la fascinación de no comprenderlo, y deslumbrarse ante su dinamismo luminoso y multicolor, proteico, en constante cambio. Se trata de un disfrute mágico, lúdico e hipnótico, especialmente desinteresado como todo arte moderno. Incluso en la incomprensibilidad de largos fragmentos, el lector despejado comprende, como dice Jolas, que Joyce “has managed to reverse the consecrated order of things.” (*Ib.*:102).

<sup>271</sup> “The pawdrag? The fawthrig” =Padraig. (St. Patrick), unido a pater, paw, drag, etc., sintetizan el miedo a un padre-monstruo y la pesadilla de la Iglesia, que son temas asociables.

<sup>272</sup> “Phantarhes” sintetiza en un vocablo el miedo a los fantasmas (**phantom**) que genera asociaciones con los fantasmas aludidos por Joyce, el padre de Hamlet y la madre de Joyce); la **e** rompe la idea, y nos hace evocar el *pantha rei*, heraclítico —la idea de la muerte—, a la vez que la **h** final nos guía hacia **panther**, que remite a la pesadilla de Haines con una pantera en *Ulysses*, que en the *Wake* se relaciona con el padre y con dios (el *Pater noster* es referido en otras partes como *Panther monster*) y phantom. Se incide, pues, en la pesadilla de Shem (Jim, James).

<sup>273</sup> El uso de la “l” remedando un *baby talk* es una alusión y reelaboración directísima de las primeras líneas de *A Portrait*, cuando Baby Tuckoo piensa balbuceando, aunque aquí es ALP quien utiliza el *baby talk* para consolar al niño. El consuelo de la pesadilla niega al padre-monstruo con que Jerry (Shem) ha soñado (“Only all in your imagination, no bad bold faathern”).

El *pun* joyceano es simultáneamente una especie de *kenning* en su *modus operandi*. A este respecto, Frank Budgen señala que *Finnegans Wake* “is best understood by what has preceded it” (*Ib.*:37), ya que Joyce reconquista una libertad poética que fue usurpada por la inteligencia: el poeta antiguo usaba el *kenning*, de modo que la imagen del objeto aparecía con nueva vida, “out of the multicoloured mosaic of its attributes and associations” (*Ib.*). En los *Edda*, el ejército es el bosque de las picas, la cerveza es la marea de la copa, los dientes riscos de las palabras, la sangre el rocío de la espada, la espada remo de la sangre, y el cuervo es el cisne rojo. (Vid. Borges, *Literaturas germánicas medievales*: 159): Hay “un agrado en las metáforas que no hay en las palabras directas; decir la sangre no es decir la ola de la espada.” (*Ib.*:137) En estos *kenningar* se aprecia similitud con el trabajo de *Finnegans Wake*, creando imágenes que sustituyen el vocabulario y se trata del mismo caso que en el niño y en el hombre primitivo: para comunicar ideas no expresadas antes, dado que no existe aún léxico que las exprese, Joyce ha de crearse los significantes, hablar poéticamente como el hombre primitivo, tal y como lo explica Vico. Pero el *kenning* tiene aún una similitud más con los significantes creados de *Finnegans Wake*, y es su dinamismo: el *kenning* intenta variar, dentro de su método de composición: así, el guerrero es a veces *delicia de los cuervos*, otras *teñidor de espadas*; el fuego es a veces *sol de las casas*, otras, *perdición de los árboles*. Budgen señala que el *kenning* tiene una propiedad multiplicadora, generativa: “the kenning was extensive. In every case the theme was expanded (... ..). The object was imaginatively reborn in the light of each new name” (*Ib.*: 39). Hay aún una función clave de ese *kenning* automultiplicante, y de todas las recurrencias, función que ya empleó en *Ulysses*. La reiteración actúa como sistema a prueba de fallos interpretativos –aunque no es su única función–; Ted Gioia lo explica muy claramente:

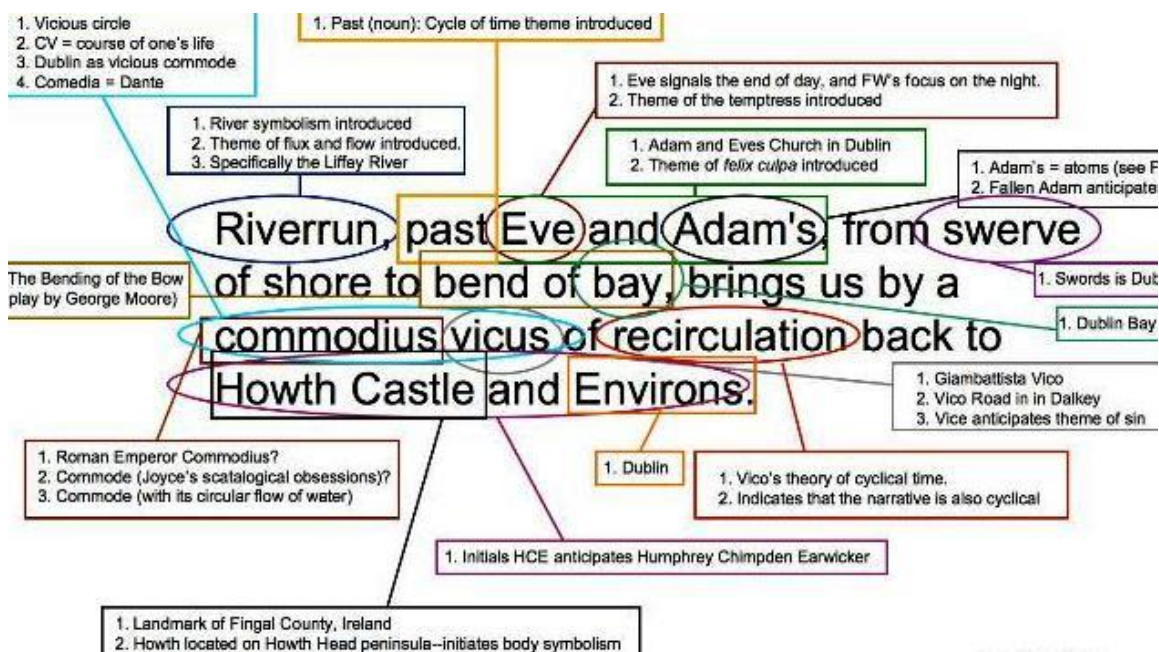
Fortunately Joyce built various ‘failsafe’ mechanisms into his text. So if you miss something the first time around, you will get another chance to grapple with it later. (...) When Joyce wants to call your attention to something, he doesn't just mention it once, but will usually insert several telltale words, puns or phrases. These will usually be clustered together in close proximity, and juxtaposed with other recurring symbols. (...) With each repetition in the book, these markers take on deeper meaning and new associations. Once you understand their bearing on the passage in question, you will notice other resonances that you missed at first. Puns and wordplay will become obvious. The meaning of previously obscure phrases will become clear.<sup>274</sup>

Budgen afirma que Joyce recupera en *Finnegans Wake* la libertad creadora usurpada por el intelecto. Pero mientras un poeta escandinavo sólo poseía las leyendas de su tribu, Joyce dispone de todas las leyendas y palabras de la raza humana y de todo el conocimiento cultural de su época. Robert McAlmon señala que ya no le interesan los múltiples personajes dublínenses, el tema de los celos y la infidelidad, los sermones curiales, los políticos locales, disputas tabernarias, que daban vida a sus obras, y Vico es sólo un instrumento para lo que le importa, el poder de la palabra: “He cares less now for ideas and situations except as a basis for using the

<sup>274</sup> Gioia, Ted: [http://fractiousfiction.com/Finnegans\\_wake.html](http://fractiousfiction.com/Finnegans_wake.html)

medium of prose as a medium for declaring his passion for words and their suggestions.” (Beckett, Samuel et alii: *Symposium*: 112). El sueño le ofrece el campo perfecto para usar situaciones e ideas de forma elástica, como *no sólidos*.

Los juegos de palabras virtualmente infinitos encapsulados en la obra producen un trance, un efecto en espiral que no permite concluir en nada y que atrae todo tipo de interpretaciones; es fácil encontrar en la obra alusiones que el autor no pensó, *pero eso también formaba parte del plan*. McAlmon señala que posiblemente sea necesario: “It is possibly necessary to ‘trance’ oneself into a state of Word intoxication, flitting-concept inebriations to enjoy this work to the furthest.” (*Ib.*:114). La apertura debía también estar ahí, en contraste continuo con las claves. Es más, para Stuart Gilbert: ‘Indeed, one of the fascinations of reading *Work in Progress* is that as a mine of suggestion and allusion it is practically inexhaustible’ (*Ib.*:67). Como en el *jazz*, es una ambigüedad tonal, rítmica, de velocidad, sentido, dirección e interpretación, en la que se encuentra una belleza similar a la de la naturaleza, una belleza irreductible e inefable, sugerencia pura; y no es de extrañar que sea el especialista en *jazz* Ted Gioia (en su web *The Adventurer’s Guide to Finnegans Wake*<sup>275</sup>) quien haga hincapié en una mayor despreocupación y disfrute lúdico de esta espiral interpretativa. Gioia subraya que la técnica oblicua de Joyce invita a que se produzca esta cooperación abierta del receptor, poniendo como ejemplo las frases iniciales de la obra:



Esquema de Ted Gioia. Si el lector busca lo suficiente, dice Gioia, encontrará *lo que quiera* en *Finnegans Wake*. Los juegos de palabras que usó Joyce son inevitablemente finitos; sin embargo, el efecto óptico logrado da la sensación de que son infinitos, creando así la ilusión de englobar la totalidad caótica del cosmos, *ilusionismo o trompe l'oeil* que ya señalamos en *Ulysses*, pero esta vez

<sup>275</sup> En: [http://fractiousfiction.com/fw\\_opening\\_sentence.html](http://fractiousfiction.com/fw_opening_sentence.html)

llevado al máximo. Puesto que el libro no tiene forma física circular, Joyce lo hace circular al hacer coincidir la última frase inconclusa con la primera frase sin principio; sólo lo sabemos al llegar al final, si nos damos cuenta. Pero para Joyce, ése es trabajo del lector: puesto que la historia no es circular de forma obvia, *Finnegans Wake* tampoco ha de serlo. A lo largo es interminable porque deberíamos volver a empezar cada vez que termináramos; pero a lo ancho, o en profundidad, también es inagotable. Así como Góngora pasó de un conceptismo conciso y claro, próximo a Gracián y Quevedo, al culteranismo, Joyce pasa de una escritura escrupulosa y clara en *Dubliners* al manierismo de *Ulysses* y al barroquismo de *Finnegans Wake*. Eso es precisamente lo que Ortega esperaba del Arte Nuevo: un retorno a la estilización como arte más puro. Y Joyce evoluciona hasta el estilo total, que arrasa con todo el resto de aspectos textuales.

### **VI.3. Lo temático deconstruido: temas mínimos y personajes multitemáticos**

Si profundizamos en la esencia abstracta de *Finnegans Wake*, encontramos que, bajo el maremágnun de expresiones verbales que se resisten a su desambiguación, se incide sistemáticamente en una serie finita de *temas mínimos*, como en *Ulysses*, pero con una técnica condensada. En *Ulysses* eran muy útiles para entenderlo; *Finnegans Wake* a duras penas se puede leer siquiera si no los entendemos. Dos principios primordiales, femenino y masculino, ya anunciados por la referencia a Adán y Eva en la primera frase, se despliegan en padre/madre, hijos/hijas, que personifican abstracciones: irreversibilidad/reversibilidad, estatismo/dinamismo, muerte/vida o fin/despertar. Este segundo grupo, a su vez, producirá ramificaciones y temas derivados. Sin embargo, todos remitirán unos a otros, recorriendo un meandro cíclico de regreso. Así, el fin es considerado causa de principio (“fínn again”), la muerte de vida (“last craddle”), el pecado de gracia (“felix culpa”). Esta polaridad de contrarios que se igualan constituye la estructura mínima de la obra y de cada frase, oración y palabra.

Así, en *Finnegans Wake*, Joyce emplea los múltiples planos y los temas mínimos recurrentes ya usados en *Ulysses*, pero los lleva al límite: todo personaje y tema remite a todos los demás. Veremos cuáles son los temas recurrentes y los personajes poliédricos, aun teniendo en cuenta su apertura, y cómo se incluyen en estructuras ambiguas.

#### **VI.3.a) Estructura cuaternaria, ternaria, circular**

Los temas están organizados según múltiples estructuras que se imbrican y superponen. En su estructura global, *Finnegans Wake* contiene 17 capítulos divididos en 4 libros. El Libro I consta de ocho, el Libro II de cuatro, el libro III de cuatro y el libro IV de uno. Nos encontramos aquí ante una división numérica medieval que se centra en el número cuatro y en la cuadratura, idea medieval de la perfección (el *homo quadratus* era el hombre perfecto). Hay que tener en cuenta que el último libro se entiende como síntesis, y por ello es el único de un solo capítulo; con lo que el número clave no es 17, sino 16 (4X4). Sin embargo, en otro sentido se trata del número tres, también simbólico (base de la *Commedia*), dado que se trata de tres partes, seguidas de una

que es simultáneamente la primera de las tres. Así, el cuarto libro existe en sí pero es a la vez el inicio del primero, forma parte del primero; su valor es 0. Y visto así, idealmente la novela consta al mismo tiempo de sólo 3 libros de 6, 3 y 3 capítulos, respectivamente, 12 (3x4) en total –que es como idealmente se debe comprender y aún leer–, repitiéndose *ad infinitum*<sup>276</sup>. La estructura temática es así ternaria y cuaternaria a la vez: es la cuadratura del triángulo o la triangulación del cuadrado.

LIBROS	CAPÍTULOS	DIVISIÓN CAPITULAR (SECUENCIAS)		MICRODIVISIÓN VIQUIANA SUMERGIDA	MACRODIVISIÓN VIQUIANA SUMERGIDA						
I (I=IV)	1	4	8	17 (16+1)	3	3	6	12			
	2										
	3										
	4				1	=0					
	5	4			3	3					
	6										
	7										
	8				1	=0					
II	1	4	8	17 (16+1)	3	3	3	12			
	2										
	3										
	4				1	=0					
III	1	4			8	17 (16+1)	3		3	3	12
	2										
	3										
	4						1		=0		
IV (IV=I)	1	1	1	1			1	=0	=0		

Ahora bien, la función de esta cuadrangulación del triángulo no es usar formas de organización matemáticas o medievales porque sí, sino con el fin de lograr una estructura capaz de mimetizar y hacer visualizar una naturaleza que vuelve eternamente al principio, o sea, representar una rueda en una línea. Se inspira en el propio Vico porque en él encuentra la solución formal del

<sup>276</sup> Señalo la progresión de las tres edades en rosa (nacimiento), naranja (madurez), marrón (corrupción), y con violeta el punto de retorno cíclico a la misma progresión (generación).



retorno ya hecha: sin la cuarta parte que remite a la primera, las tres primeras partes quedarían cerradas en una linealidad. Si tenemos en cuenta que semejante cuadratura entraña una circularidad, una rueda, en palabras de Joyce, creada por el regreso de cada libro y de la totalidad al inicio, eliminando el concepto de final, eso supone una circularidad del triángulo y del cuadrado, que es también la cuadratura y la triangulación del círculo. No hay de qué maravillarse; Joyce ya había hecho gala de semejantes laberintos cuando afirmó que Shakespeare era el fantasma de su hijo, y que él mismo era el fantasma de su propio padre, generando una red de analogías que permiten identificar, a nivel simbólico o espiritual, a Shakespeare, Hamlet, Hamnet, Stephen, y Simon Dedalus, en cualquier dirección.

Veamos ahora, muy someramente, la estructura y temas de cada libro.

### **VI.3.b) Libro I. La Edad Divina. Patriarcado en decadencia.**

La *culpa, caída* o muerte, en abstracción, es uno de los temas mínimos que se repiten en el libro. Aunque muy recurrente, aparece especialmente en el capítulo quinto del primer libro, pero en forma enigmática y jeroglífica, en exacta correspondencia con el lenguaje de la *edad teocrática o divina* que representa. Hay que señalar que el Libro I consta de 8 secuencias o capítulos, y el último de una sola; mientras que los otros dos libros intermedios, los Libros II y III, constan de 4 secuencias cada uno, como puede verse en la *división capitular* de nuestro esquema general. Es por lo tanto el más largo, en compensación armónica con el último, el más breve. Además, hay que considerar que el último libro, el Libro IV, constituye el inicio del Libro I. Visto así, los cuatro primeros capítulos, más que compensar los que le faltan al Libro IV, *son el Libro IV* que, en realidad, no falta, pero sin dejar de ser el Libro I, puesto que se trata precisamente de eso, de una circularidad. Sin duda, la idea es que la única secuencia del Libro IV y la primera secuencia del Libro I son la misma, cortada. De este modo resulta que todos los libros se dividen, en el fondo, en cuatro secuencias o capítulos, y que se trata de 16 secuencias para 4 libros (y por ello en el esquema general las hemos contado como 16+1). Visto con una perspectiva viquiana, es decir, contando la fase de la generación como parte del nacimiento, todos los cuartos capítulos valen 0, e igualmente el Libro IV cuenta como nulo; de ahí que, en la *macrodivisión viquiana sumergida*, se trate de 12 secuencias en 3 libros.

No obstante, hechas estas aclaraciones, analizaremos el texto en el orden en que lo presenta Joyce, y, esto es, comenzaremos por el Libro I y no por el IV.

Veamos primeramente un esquema del Libro I, en el que nos sorprenderá cómo el ciclo viquiano completo se verifica no sólo en el conjunto de los cuatro libros, sino en el interior de cada uno de los libros –la correlación con los ciclos viquianos se muestra en la última columna, a la derecha–:

I	Edad teocrática, religión, nacimiento, lenguaje jeroglífico, sagrado	CICLOS VIQUIANOS
1	Una overtura abarca la topografía e historia de Dublín, inundada de la presencia de Finn. Anna, la esposa de Finnegan, reparte bebida, hay una pelea, cae licor sobre él, y revive. H.C.Earwicker le desplaza; se presenta su pub y su familia.	NACIMIENTO
2	Proliferan rumores sobre cómo HCE recibió ese nombre por una falta en Phoenix Park; un sinvergüenza se lo cuenta a su esposa. El cotilleo alcanza su clímax en “The Ballad of Persse O’Reilly”, una suerte de cantar de escarnio sobre Earwicker (=pierce oreille).	MADUREZ
3	Los cotilleos se distorsionan en una niebla que oscurece la verdad sobre HCE. Tras ser encarcelado, una serie de cotillas presentan diferentes versiones y su identidad se funde con las de otras figuras.	CORRUPCIÓN
4	Es sumergido y enterrado bajo el Lough Neagh pero mientras su juicio comienza, juzgado por los Cuatro Maestros (los Evangelistas), se transforma en una zorra y desaparece misteriosamente.	GENERACIÓN
5	Su esposa Anna Livia Plurabelle (ALP) entra en escena cantando una letanía de alabanzas a su marido, y su manifiesto (mamafesta) va acompañado de carta para que el tribunal la analice; pero resulta ser una lista de signos incomprensibles atribuida a su hijo Shem.	NACIMIENTO
6	Su otro hijo, Shaun, realiza un autoexamen judicial en doce cuestiones, y relata la parábola de “The Mookse and the Gripes” (the Fox and the Grapes), que muestra el conflicto entre los gemelos.	MADUREZ
7	Shem es presentado por Shaun como “Pain the Shamman”, estafador, compositor de pornografía, prematuramente ciego y medio loco.	CORRUPCIÓN
8	La hermosa canción de ALP: el río fluye mansamente entre dos lavanderas en orillas opuestas del Liffey, que intercambian un coro de cotilleo sobre ALP y el pecado de HCE, lavando su ropas sucias en el agua charlatana y cantarina. El rumor de incesto es disimulado por la lluvia que distribuye ALP y cae la noche suavemente.	GENERACIÓN

### VI.3.c) Irreversibilidad/reversibilidad; solidez/fragilidad: HCE.

En el Libro I se presenta a Humphrey Chimpenden Earwicker (HCE), cuya característica principal es su falibilidad y la culpa, y representa al ser humano, aunque toma rasgos concretos: un varón protestante de linaje escandinavo que regenta un pub cerca de Chapelizod, con esposa, hija y dos gemelos varones; sin embargo va recibiendo miles de nombres ligados por sus siglas o sus morfemas (en **negrita** señalo la acronimización de algunos nombres): **Harold of Humphrey**

Chimpden, Haromphreyld, **H**ere Comes Everybody, **H**owth Castle and **E**nviron; por analogía semántica, Finn MacCool<sup>277</sup>, Mr Makeall o Mr Porter, y también es Tim Finnegan, “a man of **h**od, **c**ement and **e**difices”, o **H**aroun Childeric Eggeberth, o Bygmester Finnegan, **H**aveth Childers **E**verywhere, **H**umpty Dumpty, etc. Con él se relacionan cientos de nombres de ciudades, personificando a Dublín y a “la Ciudad”. Aparentemente la idea vino de un hombre que tenía una bodega en Chapelizod para el cual el padre de Joyce trabajó, pero en la mentalidad oblicua de Joyce esto permite aludir a su padre, ya que desde luego sus hijos representan a Jim (Shem) y Stan (Shaun) Joyce, y a sí mismo, dado que su hija Issy simboliza a Lucía Joyce. El constructo tradicional del “*solid man*” irlandés tiene su modelo en el gigante Finn McCool. El arquetipo mítico del protagonista va a ser esta vez Finn, un mito nacional irlandés, y no el helénico. Su solidez revelará pronto el reverso de la trama en su fragilidad. La *irreversibilidad* aparece marcada por la figura de Humpty Dumpty<sup>278</sup>, que, según la *nursery rhyme*<sup>279</sup>, cae de un muro y nadie podrá reconstruir nunca, porque es un huevo<sup>280</sup>. El huevo es una metáfora de la fragilidad del ente, de la “insoportable levedad del ser”, y aparece conectado a HCE (Humphrey), en relación con el tema del trueno, y con el tema mínimo de la carta.

La *reversibilidad* está relacionada con Finnegan, que cae como Humpty, pero es reconstituido por la alegría de la fiesta y el alcohol. De este modo hay una dialéctica entre una hipótesis cósmica de la *irreversibilidad* y otra de la *reversibilidad*, entre la muerte y el despertar de Finnegan. El mismo hecho de emplear una *nursery rhyme* expresa una involución a lo *naïf* como solución positiva, festiva, al caos. Es la superposición de lo infantil como vida sobre la muerte, de la imaginación sobre lo factual. El muerto es un huevo, símbolo de generación que simboliza la caída y muerte de Finnegan; el trueno, truena una y otra vez separando las partes de la novela, indicando muerte pero también un nuevo comienzo. La carta, que unas veces es la prueba de la caída y la muerte moral de HCE, otras es una prueba rehabilitadora. El uso del *quiasmo*, la conexión del fin con el principio de la novela, o la recurrencia del *palíndromo* son y expresan reversibilidad. A todos los niveles, la dialéctica entre forma circular/ forma lineal expresa una dialéctica *reversibilidad/irreversibilidad*.

<sup>277</sup> Fionn Mac Cumhaill (Finn McCool), héroe del ciclo feniano, da nombre a la Hermandad Feniana, El joven Fionn conoció al druida y poeta Finn Eces, o Finnegas, cerca del río Boyne, y estudió con él. Finn Eces había pasado siete años intentando atrapar al salmón del conocimiento; finalmente lo atrapó, pero mientras el niño Fionn lo cocinaba se quemó el pulgar, y lo llevó a la boca; sólo necesitaba repetir el gesto para ser sabio. Fionn yace bajo Dublín, para despertar y salvar a Irlanda. Es indudable que la leyenda tiene un espíritu escandinavo o noruego más que bretón.

<sup>278</sup> Humpty Dumpty ha sido empleado como ejemplo para explicar la segunda ley de termodinámica. La ley describe el proceso de entropía, una medida del desorden; a mayor entropía (mayor número de maneras en que algo puede ser organizado), mayor desorden. Tras la destrucción de un huevo, sería altamente improbable, aunque no imposible, devolverlo a un estado menor de entropía, ya que la entropía tiende siempre a aumentar.

<sup>279</sup> El texto moderno más común es: “Humpty Dumpty sat on a wall./ Humpty Dumpty had a great fall./All the king's horses and all the king's men/Couldn't put Humpty together again.” La rima original, de 1810, no menciona que Humpty Dumpty es un huevo, ya que es un acertijo. La clave del acertijo residía en el hecho de que una persona torpe (“a humpty dumpty”) no iba necesariamente a sufrir daños irreparables de una caída pero sí un huevo. Humpty fue convertido por Lewis Carroll en un personaje icónico, en *Through the Looking Glass* (1872), donde discute semántica y pragmática con Alicia.

<sup>280</sup> La fragilidad del huevo hace temer a Alice que, al sonreír de oreja a oreja, el huevo se rompa en dos.

### VI.3.d) Caída, trueno, carta, despertar. La trampa del tema

El *trueno*, voz de dios tonante, amenaza celeste llena de evocaciones mitológicas que unifica a Yahvé, Zeus y Thor es la señal del inicio viquiano, pues hace que el hombre en vida anárquica y nómada, aunque a través de su propia caída y muerte, regrese a la cueva y reinicie el ciclo de la civilización; el caído, en virtud de la resurrección; el pecador, merced a la gracia providencial. Pero es también el ruido atronador de la caída y muerte de todo lo anterior. El motivo constituye una similitud más con *The Waste Land*, donde prelude una lluvia catárquica, purificadora. Stanislaus explica que el terror de James ante los truenos era proverbial; pues también es la catástrofe, crisis o cataclismo, y reaparece constantemente en todos los capítulos, en largas construcciones onomatopéyico-semánticas, transmutado en grito, bostezo o golpe: es *el susto*.

La *carta* de *Finnegans Wake* es a la vez la exégesis de la novela, la novela misma, una carta comprometida e inculpadora sobre HCE, una carta que justifica su inocencia, o una explicación del *Book of Kells*. La *carta*, que supuestamente ha escrito Anna Livia, redactada en realidad por Shem, *the penman*, entregada por Shaun, *the postman*, encontrada por una gallina, es una misteriosa clave del libro. Aunque enigmática, sabemos que constituye un análisis del *Book of Kells*, estableciendo una analogía entre *Finnegans Wake* y el manuscrito miniado medieval. Es ésta una composición a la par erudita y bárbara, en que el lenguaje se disuelve en letras de caligrafía fantástica y éstas en arte semiabstracto, como un barroco del románico, similar a los monstruos y diablos de los retablos medievales o las gárgolas góticas. El *pun de letter* con *letra*, que permite inferir una referencia a las letras iniciales del *Book of Kells*, se pierde en el español actual. La *carta* es presentada en el Libro I como el hallazgo de una gallina. La *gallina*, elemento frecuente en los acertijos, nos introduce en ese mundo inconscientemente; y, por cierto, suele ser marcador de una broma metadiscursiva, como la zorra en el *riddle* de *Ulysses* (por ejemplo, la solución al acertijo consiste en que el acertijo no tiene solución):

The bird in case was Belinda of the Dorans, a more than quinquegintarian (Terziis prize with Serni medal, Cheepalizzzy's Hane exposition) and what she was scratching at the hour of klokking twelve looked for all this zogzag world like a goodish-sized sheet of letterpaper originating by transhipt from Boston (Mass.) of tha last of the fires to Dear whom it proceded to mention Maggy well & allathome's health well only the hate turned the mild on the van Houtens and the general's elections with a lovely face of some born gentleman with a beautiful present of wedding cakes for dear thankyou Chriesty and with grand funferall of poor Father Michael don't forget unto life's & Muggy well how are you Maggy & hopes soon to hear well & must now close it with fondest to the twoinns with four crosskisses for holy paul holey corner holipoli whollyisland pee ess from (locust may eat all but this sign shall they never) affectionate largelooking tache of tch. (Finnegans Wake: 111)

En definitiva, nos relata los pormenores más pintorescos de la gallina, el origen y algunos rasgos convencionales epistolares de salutación y despedida, para terminar diciéndonos que la carta es una mezcla deformada, aunque por ello es una síntesis. Nos deja como estábamos en cuanto a la carta; pero, si no miramos eso, lo que se ve es cómo nos introduce en un mundo transmutable (para la gallina, la hora es “klokking twelve”; la familia son “allathome”, “general

elections” son “general’s elections”, el funeral es “funferal”, los gemelos son “twoinns”, P.S. es “pee ess”...). Pero la *carta* tiene una mancha (*tache*, en francés) de té (*tchah en chino*), tachadura de la firma que es, también, firma misteriosa del cauteloso autor; el hecho de que sea de té y que la carta proceda de Boston nos remite al *Boston Tea Party*, y por tanto a la rebelión e independencia de Irlanda. La mancha, además, está conectada a un sentido moral (tacha) acerca del secreto culpable de HCE. ¿Cuál es esa mancha? La lectura de la obra nos indica la recurrencia del tema del Pecado Original, que se expande por todos los arquetipos; la referencia al pecado de Adán y Eva, al inicio, o a la traición de Tristán, nos desorientan porque nada tienen que ver en lo concreto con la culpa de HCE; lo tienen todo en común, en abstracción.

But this Original Sin is not simply that of Adam and Eve (and by extension, mankind), but also of God himself in the act of creation (and perhaps the stammering hundred-letter words are an admission of his guilt). But for HCE his deep consciousness of guilt appears as a motive for the re-enactment of man’s perpetual cycle of fall and resurrection, the guilt which initiates history and keeps the cycle in motion. Joyce underlines this theme of human fallibility through the countless versions in the book of St Augustine’s aphorism ‘O felix culpa’.  
(Blades: 151)

En efecto, HCE es *Phoenix culprit* (culpable de la feliz culpa + fénix de Phoenix Park<sup>281</sup>). Agustín habló de “felix culpa”, porque sólo la caída de Adán y Eva provocó la redención que operaría Cristo; es decir, la venida de Jesús, y, por ende, la salvación y la inmortalidad sólo fue posible por el pecado, y de ahí que el pecado sea feliz... paradójicamente, Dios, al perdonar al hombre, le da lo que la Serpiente le prometió que obtendría pecando: la inmortalidad. Pues bien, una paradoja católica, de nuevo, sirve para explicar la idea profunda de Joyce del *ciclo recursivo*, del *meandro*. Finalmente, el capítulo nos revela el sentido de sus distorsiones; señala que si el negativo de un caballo se mezcla mientras está secándose, obtienes una macromasa grotesca, síntesis de todos los valores caballunos, y que eso es lo que debe haber ocurrido a nuestra misiva, sobreexpuesta al calor bajo la tierra, y necesitamos un lente para ver tanto como vio la gallina. A este punto, debemos acordarnos de que uno de los acertijos clásicos es el acertijo falso, sin solución; y la carta puede entenderse como metáfora del libro completo; deformada por mil vicisitudes y transformaciones químicas, es una macromasa, un negativo mezclado por las inclemencias climáticas, una síntesis caprichosa. Cuando deberíamos fijarnos en la forma, buscamos en el contenido; pero he aquí que el contenido podría estar sólo en la forma. La parodia sobre los métodos de indagación, llevados *ad absurdum*, por ser ridículamente detallistas (como el curriculum de la gallina) de este fragmento, nos ponen sobre aviso. La explicación de *lo caballuno* nos indica la dirección correcta: se debe buscar el sentido sintético, abstracto, irreductible a elementos analíticos y concretos; la expresión sintetiza la *quidditas* de toda caída. Obsesionados por saber si HCE es incestuoso, o *voyeur*, o

---

<sup>281</sup> Phoenix Park remite a la culpa de HCE, que parece haber cometido un acto inmoral en el parque. Algunos críticos opinan que es exhibicionismo, lo que podría aludir (por lo que simboliza HCE) tanto a John como a James Joyce, lo cual daría una lectura más clara a la escena exhibicionista de *An Encounter* en *Dubliners*. A la vez, simboliza la acusación falsa que significó el final de Parnell, según la cual habría participado en los asesinatos de Phoenix Park.

exhibicionista, no vemos que se está tratando de todo hombre y de la caída en desgracia universal, como temas generales, si bien a través de personajes –y por ello sufren transmutaciones, mostrando que no son éste o aquel realmente–. Esa *caída* representa *cualquier tipo de muerte*, moral, o vital, muerte que se objetiviza y se resuelve en su eterno retorno, –ha ocurrido antes y volverá a ocurrir– no menos que en su fusión con la inmediata generación o resurrección. Pero la esencia de esta objetivización es que todo es abstraíble, universalizable (y no importa si es el mayor desastre, la caída o la muerte); todo es interrelacionable y cada particular (aquí, la caída) queda relativizado, porque es inseparable de la totalidad; es simplemente una parte natural del ciclo.

### VI.3.e) Personajes menores: reflejos y destellos especulares

En este capítulo se inicia y predomina la presencia de una serie de personajes apenas definidos, que son a la vez reflejos simbólicos de otros personajes y remiten a conceptos abstractos. Los más recurrentes son los Cuatro Maestros, los doce clientes del pub, los limpiadores del pub Kate y Joe, y los oscuros personajes McGrath, Lily Kinsella y Fox Goodman.

Los Cuatro Maestros (Mateo, Marcos, Lucas y Juan) se transmutan en el acrónimo “Mamalujó”; también representan a la familia de Joyce: Nora, Lucía y Giorgio (Mama, Lu, Jo), y a las cuatro provincias de Irlanda (Ulster, Munster, Leinster y Connaught). Son **Matt** Gregory, **Marcus** Lyons, **Luke** Tarpey y **Johnny** Mac Dougall, narradores y jueces en el juicio inicial del libro I, que hacen preguntas a Yawn (Shaun) en el libro III. Los doce clientes del pub de Earwicker son cotillas anónimos de sus defectos, testigos en su juicio y participantes en su funeral<sup>282</sup>. Al igual que los Cuatro Maestros equivalen a los Cuatro Evangelistas, los doce clientes se corresponden con los doce apóstoles. Kate y Joe se turnan en los roles de campanillero, camarero y mozo en el pub; Kate es al mismo tiempo la conservadora del Willingdone<sup>283</sup> Museyroom, identificado con la taberna, y se caracteriza por su constante *leitmotiv*: “Tip! Tip!”; mientras que Joe, que también se llama Sackerson, se transforma en policía, negligente o manitas; además, son reflejos o versiones de HCE y ALP; muchos críticos creen que Kate y Joe son versiones antiguas de HCE y ALP, que, dado el carácter onírico del texto, en el que las metamorfosis irracionales de personajes y nombres son perfectamente deseables, Joyce decidió mantener.

### VI.3.f) Libro II. La Edad Heroica. Revolución y caída del padre

El libro II presenta a los hijos en el juego y el estudio –que se confunden–, en una oculta revolución sexual y lúdica, mientras el padre, confuso entre los cotilleos sobre él, cae borracho al concluir su jornada, desplomado, en paralelismo con la canción de Finnegans:

---

<sup>282</sup> El peligro de los parroquianos cotillas del *pub*, típico de Dublín provinciano, ya aparece en *Cyclops*.

<sup>283</sup> Asocia la antítesis entre voluntad y realización (*willing+done*), con Wellington. A ello se asocia Museum, que, al “atraer” a *muse* y *music room*, genera Willingdone Museyroom.

II	Edad Heroica, lenguaje metafórico, poético	
1	Mientras HCE sueña, sus hijos disfrutan una fiesta de té delante del <i>pub</i> . Shem y Shaun se metamorfosean en Glugg y Chuff con su hermana Issy y sus veintiocho amigas arco-iris, y juegan a juegos y al <i>riddle</i> de “los colores”. Con un rugido tonante HCE llama a sus hijos y las niñas huyen a casa.	NACIMIENTO
2	Los niños se ponen a hacer sus deberes en busca del conocimiento de muchos temas. Los comentarios de los gemelos se presentan como notas al margen de un libro de texto. Las de Shem están en el izquierdo (como Dolf) y las de Shaun en el derecho (como Kev). Shem explica a Shaun el triángulo como sexo de Anna Livia.	MADUREZ
3	Mientras, en el <i>pub</i> hay una gran fiesta y se escuchan por encima anécdotas mezcladas con fragmentos de una emisión radiofónica y del doble acto de Butt y Taff en televisión. Oímos la historia de un capitán noruego que encarga un traje y al protestar recibe la maldición del sastre; y el cuento de cómo Buckley disparó al general ruso mientras defecaba; es hora de cierre y HCE bebe los posos de los vasos de los clientes y se desmaya.	CORRUPCIÓN
4	HCE se desploma en su cama en dosel. Los cuatro postes se transmutan en Mateo, Marcos, Lucas y Juan y HCE fantasea sobre Tristán, que traiciona a su padre con su esposa. Simboliza un temor a una traición familiar.	GENERACIÓN

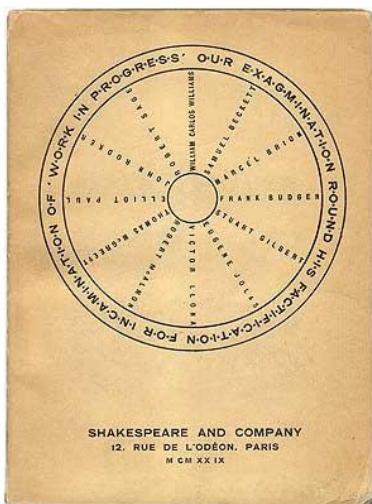
**VI.3.g)** Estructura dual, unitaria, infinita. Issy/Issy; Shem/Shاون.

Hemos señalado la cuadratura y triangulación, pero, dentro de estas formas estructurales, el dualismo conceptual inunda el texto (Adam and Eve, Shem y Shaun, San Miguel y el Diablo, etc.). En el Libro II la *estructura binaria* se muestra especialmente en los gemelos, Shem y Shaun, que rivalizan por reemplazar a HCE en el afecto de Issy. Shaun es convencional, mientras Shem es un artista experimentador; Shaun representa a Stanislaus y Shem a James. Como HCE, sus nombres se transmutan: Set/Horus, Jacob/ Esau<sup>284</sup>, Cain/Abel, San Miguel/el Diablo (Mick/Nick), Rómulo/Remo, Caddy/Primas, Mercius/Justius, Dolph/Kevin, Jerry/Kevin, pero pueden entenderse también como la escisión de HCE, James Joyce, o cualquier hombre, entre lo pragmático y lo estético.

Pero, dada la *coincidentia oppositorum*, resulta que los dos pares binarios opuestos son equiparados e identificados, con lo cual el dos remite al número uno. Esto se advierte aún más en el caso de Issy, que, invirtiendo la idea de los gemelos, es dos en una. Issy, que representa a Lucia Joyce, tiene una personalidad escindida, una gemela abstracta. Finalmente, pues, toda la multiplicidad responde a una unidad, pero ésta es infinita. (De hecho, Issy se desdobra en 28

<sup>284</sup> Iacobus, del hebreo Jacob, produjo Giacomo (de donde procede James y Jaime, Jaume) y Giacompo (de donde procede Jacques, Iago, y de ahí Santiago). Jacob es el segundón que roba la primogenitura; y si James (Shem) es Jacob, se sigue por una lógica de encajes referenciales que Shaun es Esaú.

amigas). Se trata de una *autodeconstrucción*; sus constructos numéricos (4, 3, 2, 1) terminan proclamando una expansión infinita ( $\infty$ ).



*Symposium* se editó con el símbolo icónico de una rueda: la infinitud.



Símbolo de la Sociedad Teosófica, en la que Joyce participó un tiempo. El uróboros, círculo infinito, circunda la estrella de David.



Lucas Jennis, xilografía. El Uróboros, animal mítico que se muerde la cola, es la representación del círculo sin fin, empleada en la alquimia y la masonería.

### VI.3.h) Libro III. La Edad Humana. De la revolución a la anarquía

La antítesis de dos elementos opuestos, pues, recorre toda la obra, como una suerte de dualismo zoroastriano entre dios/diablo, bien/mal, o de *binarismo* conceptual, y en este binarismo se centró el libro III. Sin embargo, los pares opuestos constituyen un monismo bruniano, mostrándose complementarios o incluso idénticos (según la *coincidentia oppositorum* de Cusa). Un claro ejemplo es la sempiterna dicotomía Shem/Shaun. Aunque he señalado que Shem, la cigarra, representa a James, y Shaun, la hormiga, a Stanislaus, a la par son dos principios opuestos en todo hombre –y por tanto, en HCE–, y en el mismo James: son uno. La hormiga, the Ondt, englova /ondt/ (“el mal”, en daño-noruego +/ant/. “The Gracehopper” remite a /grace hoper/ + /grasshopper/. La oposición ant/grasshopper (laborioso/zángano) de Esopo es la oposición ondt/gracehoper (Mal/lleño de fe) de Joyce. Los dos lados son el mal y la gracia divina. Es también la alternativa entre ser piedra, inmóvil y estéril, no viva –stone–, o brote, rama, árbol, móvil, en crecimiento, fértil –stem– (“tell me tell me of stem or Stone”, dice el episodio de Anna Livia Plurabelle. Joyce (Shem), desde niño, cantaba baladas y música melódica, y especialmente la de Tim Finnegan, canta ‘hoppy of his joycity’ (happy of his joycity, feliz de su gozosidad, de su ser Joyce (joycidad), saltando (hoppy), etc. ; la hormiga es un “conformed aceticist and aristoteller” [ conform(...)ista (*conform...ist*)+ conformado como eticista (conformed as eticist, *conformed aceticist*)+ as (*ace*) + asceticista-extasista (*asceticist, ecstasist*) + aristotelista (*aristoteller*)+ adivino/cuentista (*teller*)+ mejor (*aristos*)+ más alto (*taller*) + totalista (*totaller*)]; y también posee ‘acquintance’ (aquinatismo o tomismo (*acquintance*) +agua (*acqua*)-natación (*natare, natation*)+ innatismo (*innatism*). Algunos de estos rasgos –el aristotélico-tomismo, el esteticismo– se podrían predicar más de James que de Stanislaus. Pero es lógico: es la *coincidentia oppositorum*, aquella contradicción del templo de Delfos, de



Heráclito, del relativismo socrático, sofista y jesuita, de Cusa y Vico. El esquema del Libro III procede así, volviendo una y otra vez a la oposición dual hasta que Shem es atendido como uno:

III	Edad Humana, lenguaje filosófico, abstracto	
1	HCE cae en un sueño, evocando la dominación de Shem, que presenta sus celos como una conferencia sobre el tiempo y el espacio, la fábula de The Ondt and the Gracehoper (The Ant and the Grasshopper). Reaparece la carta; pero cuando Shaun va a entregarla, se transmuta en un barril y rueda corriente abajo.	NACIMIENTO
2	Shaun acaba en una orilla, donde da un sermón moral a Issy y luego flirtea con sus veintiocho amigas. Su sermón urge una moral represiva, y reconviene a Shem por escribir obscenidades. Issy sueña con su amante fantasma.	MADUREZ
3	Shaun/Yawn se transforma en el espectro de HCE, el gigante que duerme en el parque. Durmiendo en el vertedero es interrogado por los Cuatro Maestros. HCE defiende su absoluta inocencia de todo crimen y ALP le apoya arguyendo su fidelidad y su fragilidad.	CORRUPCIÓN
4	La escena se reorienta a los cuatro postes de la cama en dosel, donde HCE y ALP hacen el amor apasionadamente cuando son interrumpidos por un grito de Shem/Jerry que tiene una pesadilla. Después de consolarle, culmina el coito, y sus siluetas se recortan contra la luz del amanecer en su ventana, y canta el gallo.	GENERACIÓN

### VI.3.i) Clímax de la tensión dual. *Binarismo* y convergencia en la *unidad*

Una amena anécdota relatada por Stanislaus ilustra la rivalidad de los dos hermanos ante su padre y su genio verbal, que competía con el de su hermano, a la hora de formar frases caústicas, afiladas y retorcidas; testimonia, además, que John Joyce alentaba esta rivalidad:

My father, (...) called me my brother's jackal, and when his tongue tired of that, he would explain to me scientifically that I gave no light of my own, but that I shone with borrowed light like the moon. On that simile he harped lovingly, until I retorted that, instead of worrying about the moon, he had better do something about his nose, which was beginning to shine with its own light.

(Vid. Joyce, Stanislaus, *My Brother's Keeper*: 176)

Está claro que estos dos “mellizos” rivales son también un solo hombre y toda la humanidad. Dado que Shem y Shaun corresponden a James y Stanislaus, la ecuación nos lleva a que HCE corresponde especialmente con John Joyce, su padre, aunque a la vez todos son todos. Los dos principios rivales son hermanos: son, por tanto, hijos de un mismo ser, derivaciones del mismo principio creador o padre. Son, de hecho, complementarios, como le dice el *Gracehopper* al *Ondt*: “The prize of your save is the price of my spend” (*Finnegans Wake*: 418). Recordemos que Stanislaus ayudó a mantener a Joyce y su familia mientras él escribía y gastaba lo que ganaba; en verano, Stanislaus tenía alumnos y James no, ni tampoco había ahorrado. Pero James

también era un padre de familia que llevaba dinero a casa, como Bloom; es también hormiga y piedra, y es también *Ondt*; no es siempre brote, árbol creador o cigarra cantora. Engloba al padre de *Counterparts* que se gasta el dinero en alcohol, y el de *A Little Cloud* que desearía renunciar a su familia por el arte, pero no lo hace. Y no es que Joyce quiera hablar de sí mismo por egocentrismo; nos está hablando a través de lo que conoce mejor –su vida– sobre una dicotomía en todo ser humano entre seguridad y curiosidad, responsabilidad y libertad, sacrificio y goce: “by the coincidence of their contraries reamalgamerge in that indentity of undiscernibles’ (*Ib.*:49-50), es decir, “mediante la coincidencia-danza de sus contrarios se reamalgaman-funden en esa ‘indentidad’ de indiscernibles.” Aquí introduce sin ambages la referencia a la *coincidentia oppositorum* de Nicolás de Cusa, tomada luego por Giordano Bruno y Vico. Del de Cusa toma también la doctrina de la *complicatio*: cada cosa es un resumen, contracción del Universo entero. En cada cosa se realiza el todo y el todo es cada cosa. Del mismo modo, cada *mot-valise* (palabra-baúl) de *Finnegans Wake* encapsula y retrata toda la obra, y toda la obra se parece a cualquiera de sus *palabras-baúl*. En carta a Shaw Weaver, de 1927, le escribe sobre Giordano Bruno: “His philosophy is a kind of dualism –every power in nature must evolve an opposite in order to realise itself and opposition brings reunion (...)” (*Selected letters*: 305-6) El hecho de que, finalmente, todas las oposiciones reafirmen una unidad, remite al universo inmóvil de Bruno, cuyo dinamismo es sólo aparente.

### VI.3.j) Libro IV. El nuevo despertar de la Edad Divina.

El Libro IV enlaza con el libro I de tal manera que resulta difícil esquematizarlo. Para expresar esta doble ubicación y función del Libro IV, he marcado el inicio del esquema como correspondiente a la generación (en malva) al inicio, pero he proseguido marcándolo como correspondiente al nacimiento (en amarillo). Es, precisamente por este motivo, el único libro que consta de un solo capítulo, a fin de expresar formalmente y **desvelar el retorno al inicio**, al ser, a la vez, el libro IV, final, y el inicio del Libro I, inicial. Algunas veces el libro IV se ha rotulado como “IV, 0”, por la misma razón, pero eso remite a cuatro partes (0, I, II, III o I, II, III, IV), y no a que son a la vez tres partes (I, II, III, I, ...) y cuatro (I, II, III, IV), que es más exacto. Si observamos la tabla inicial, podemos deducir que el Libro I consta de 8 capítulos (por así, decirlo, equivale a dos libros). Esto indica que también los cuatro primeros capítulos del Libro I podrían considerarse como el libro IV excepto un fragmento, fragmento que es exactamente lo que se presenta como Libro IV. Si lo hacemos así, resulta que todos los libros tienen la misma longitud, lo cual demuestra que el concepto de Joyce es justamente éste.

El esquema con que resumiremos este libro resulta mucho más conciso por su brevedad, puesto que, al no estar dividido en cuatro subdivisiones, corresponde en longitud a una sola subdivisión. Se trata de una secuencia centrada en la generación y en ALP. Recordemos que al final del Libro III se representa la cópula de HCE y ALP, preludiando la generación y el amanecer del Libro IV. Observemos, que, al igual que en *Ulysses*, la última palabra, el último

capítulo, se le otorga a la mujer, que había sido secundaria en el resto de la obra, con lo que Joyce parece subrayar que el secreto profundo de ambas obras, la sabiduría natural y la epifanía primordial, está en la mujer. El capítulo, en forma mínima, puede esquematizarse así:

IV=I	Retorno a la Edad Teocrática. Religión, nacimiento, lenguaje sagrado, jeroglífico.	
1	<p>Tras suplicar que llegue el día, pasan ante nuestros ojos “San Kevin”, “Berkeley y Patrick”, y “La carta venerada”. Se da la última palabra a ALP, que cierra el libro con una versión de su carta y su largo monólogo final, en que intenta despertar a HCE: “Rise up, man of the hooths, you have slept so long!” “¡Levántate, hombre de los <i>hooths</i>, has dormido demasiado tiempo!”. Recuerda un paseo que dieron, esperando que pueda repetirse.</p> <p>Al final de su monólogo, ALP –como el Liffey– desaparece disuelta en el océano; las últimas palabras son fragmentarias: “A way a lone a last a loved a long the”, continúan con el inicio del libro: “riverrun, past Éve and Adam’s ...” y así, <i>ad infinitum</i>.</p>	GENERACIÓN

### VI.3.k) Anna Livia Plurabelle (ALP): Cosmos como río/cosmos como meandro

ALP es la mujer río, el flujo o *riverrun* con que la novela abre y cierra; así como en *Ulysses* Molly es presentada por otros personajes y sólo habla al final, lo mismo ocurre con Anna Livia. En el cuento de su vida, relatado por dos lavanderas en el capítulo I, aparecen cientos de nombres de ríos. Personifica el río Liffey y al Río universal; el binarismo ahora se manifiesta en la oposición masculino/femenino, pues mientras el Castillo de Howth es estático, el Liffey siempre retorna a él en su meandro, así como HCE es estático y ALP regresa a él. Aunque desde dentro del texto, como ocurre al que navega por un río, sólo se ve un flujo lineal interminable, visto en perspectiva resulta ser un río en meandro; Joyce relaciona la larga cabellera de Anna con lo fluvial. El ciclo del agua, ya empleado en *Ulysses*, nace en las montañas (ALP, o Jungfrau =Issy), pasa por los ríos (Livia=Liffey), se evapora (*Nuvoletta*<sup>285</sup>=Issy), limpia como el diluvio universal (*Aunty Dilluvia*=Anna Livia), desemboca en el mar (*Haze sea*=HCE).

### VI.3.l) Lectura expansiva, lectura *ad hoc* y lectura en meandro.

Moholy-Nagy, miembro de la Bauhaus, hizo en 1946 una pieza gráfica de crítica literaria en un diagrama global de los temas. El diagrama se esfuerza en expresar gráficamente el dinamismo expansivo, y la visión de que un esquema de *Finnegans Wake*, más que preciso –por imposible–, debía ser abierto, esto es, debía integrar simultáneamente movimientos circulares

<sup>285</sup> El relato *A Little Cloud*, o sea, *una nuvoletta*, trata de un padre que no puede dedicarse a escribir por las obligaciones familiares y alcanza un punto crítico con el llanto de su hijo que ni siquiera le deja razonar. (Vid.: p.134) Dado que le dió este epónimo en *Finnegans Wake*, deduzco que probablemente ese llanto era el de Lucía, *Nuvoletta*.

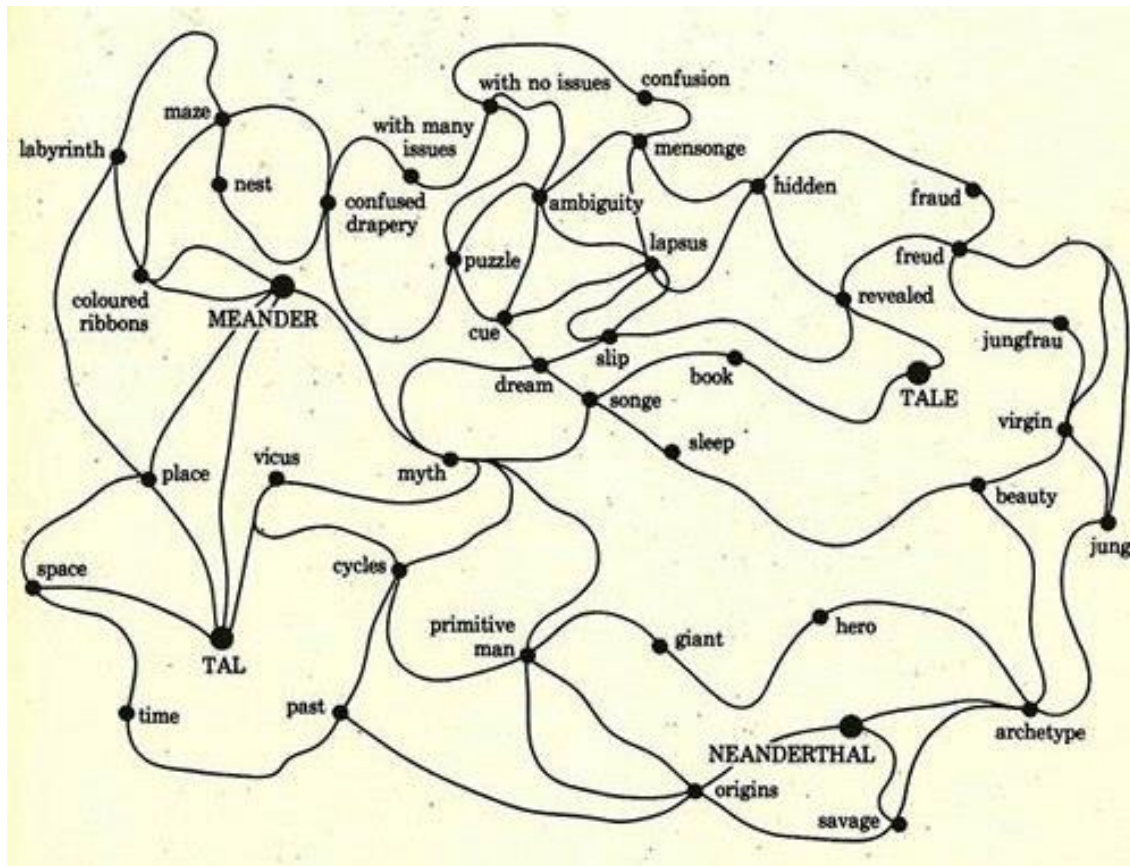
dinámicos sobre esquemas cuadrangulares y lindes estáticas, sin que ninguno se imponga sobre otro, cuadratura del círculo no como exhibición sino como esfuerzo por captar lo real en todas las dimensiones posibles.



En la parte superior, emplea las siglas creadas por Joyce para cada protagonista. Resulta interesante la división Parents-Children-People-Return (que se asemeja a la de Infancia-Madurez-Vida Pública-Muerte de *Dubliners*) como reflejo de Animism-Aristocracy-Democracy-Anarchy (viquiana). En el esquema se señala que Issy se corresponde con Lucía (la hija de Joyce), mientras Jerry (Shem) es James y Kevin (Shaun) es Stanislaus, su hermano. Si nos paramos a pensarlo, esto entraña la fusión en una sola familia abstracta de la familia formada por Joyce con la formada por John Joyce, y, por tanto, HCE es tanto James Joyce (padre de Lucía) como John Joyce (padre de James y Stanislaus). Al hacerlo así, aunque se genera la idea de Padre, Madre, Hijos y Familia en abstracto,...., al mismo tiempo se vuelve idea concreta, ya que la frecuencia de referencias autobiográficas produce un protagonismo de dos familias específicas.

Dado que todas estas estructuraciones ocurren en planos superpuestos, podríamos entenderlo como una multidimensionalidad de planos o una esfericidad de planos y puntos. Como, a la postre, todo remite a lo mismo, a una unidad infinita, la esfera hecha de puntos es también un punto (su núcleo): todo hombre, Joyce, que en el diagrama aparece en el centro (J.J.). Sin embargo, este diagrama macroestructural no da cuenta de las interrelaciones a nivel

*microestructural* (de capítulos, que ya he mostrado en mi esquema) o *nanoestructural* (de palabras o frases). Para entender estas interrelaciones a nivel *nanoestructural*, en cierto modo las más importantes y clarificadoras, el esquema más logrado e intuitivo hasta la fecha es este utilísimo diagrama de Umberto Eco, que visibiliza las pequeñas estructuras en meandro:



(Imagen de Eco, *The Limits of Interpretation*: 141. También en *Las poéticas de Joyce*: 124; y en *Le forme del contenuto*: 105).

El diagrama es interesante porque ilustra lo que pasa por la mente del lector, ese efecto en espiral por el cual encuentra relaciones en todas direcciones *ad hoc*, ante cualquier breve fragmento. Puede observarse que *vicus* (camino/Vico) está relacionado por tres conexiones básicas –en realidad, muchas más si tenemos en cuenta las bifurcaciones secundarias– con Neanderthal, pero igualmente con *tal*, *tale* y *meander*; y a estos tres elementos les sucede lo mismo –son asociables con los demás por numerosos hilos–. En segundo lugar, Eco incluye su relación con términos que aparecen en otros juegos de palabras: tenemos en alto a la derecha *fraud* y *freud* y hacia el centro *mensonge*, *lapsus*, *slip*, *sleep*, *book*, *dream*, *songe*, *jung*, *jungfrau*; nos remiten al ejemplo antes comentado de “Jungfraud messogne book”; *jung* y *jungfrau*, relacionados con *beauty*, y con *slip*, *sleeping*, llevan hasta “slipping beauty”. Con esto indica que la interrelación no sólo es entre los cuatro términos que pone como mero ejemplo (meander, tale, tal, neanderthal), sino entre todos y cada uno de los del libro, y que los hilos asociativos continuarían en todas direcciones, expandiéndose como una red idealmente infinita.

Este procedimiento libérrimo requiere unas normas de elegibilidad; tales normas serán los *temas mínimos* (es decir, podríamos formar, por ejemplo, *a week* si guarda una relación con alguno de los temas recurrentes y además enlaza con algún sentido posible de la frase y párrafo; podríamos deformarlo a “aw eek” si podemos, por los mismos motivos, relacionarlo con el dolor, y si está justificado relacionarlo con debilidad, llegar a “aw eak”. De manera que, disponiendo nuestro carcaj de un número de flechas infinito, las dianas son sin embargo concretas y limitadas, obligándonos a elegir el dardo, la palabra y la letra justa para su fin. Joyce tenía un número finito de interpretaciones, que también limitan esa proliferación de asociaciones. Hablando de la obra en la obra misma, lo explica enigmáticamente:

So you need hardly spell me how every word will be bound over to carry three score and ten toptypical readings throughout the book of Doublends Jined (may his forehead be darkened with mud whowould sunder!) till Daleth, mahomahouma, who oped it closeththereof the. Dor. (*Finnegans Wake*: 20)

### **VI.3.m) Inseparabilidad entre fondo y forma e irreductibilidad temática**

Para referirnos al contenido temático de *Finnegans Wake* debemos remitirnos en realidad a todos los niveles formales anteriores, porque la semántica polimorfa, la anfibología y antítesis, y los juegos de sentido con la pragmática, la interreferencialidad en intrarreferencialidad se sustentan siempre en artificios sintácticos, morfológicos y fónicos, y no sólo lógicos. Habiendo roto Joyce por todas partes la dicotomía *forma/contenido*, artefacto y temática son inseparables. Por ejemplo, en nuestra convención cultural, /león/ puede remitir a San Marcos o a Cristo, o bien a la fuerza, la fiereza o la monarquía. Son anfibologías culturales cuya interpretación es, como las de las Sagradas Escrituras, estándar, dictada por convención. Cuando Joyce dice, sin embargo, *funferall*, nos remite simultáneamente a una referencia intratextual, porque sabemos que trata de un velatorio en que se bebe, y a una referencia extratextual (la alusión a la canción popular). Por otro lado, la anfibología léxica misma de *funferall* no procede de ninguno de sus componentes (fun, for, all, funeral no son ambiguos), o sea, no procede del diccionario, sino del *pun* creado *ad hoc* por Joyce, y sólo de él (morfología). Además, requiere de la atención a la f y la doble l finales (ortografía, fonética). En *Finnegans Wake* no se puede analizar ni interpretar la semántica sin contar con la morfología, ortografía y fonética. Por tanto, el texto se resiste a la separación entre contenido y forma, entre rasgos de significado y expresión, y de tal suerte que cada vez que hablemos de uno hablamos del otro.

Por ello, todos estos esquemas nos dan sólo una idea de la complejidad y dificultad indeterminada, de la magia de la obra, precisamente por su realidad evanescente, dinámica, inestable, sus tensiones y conflictos. También muestran que la reducción a un esquema de una obra así no le hace justicia y casi se diría que los esquemas tienen el único sentido de probar que semejante obra no es esquematizable. ¿Por qué, entonces, hemos intentado desentrañar los cuatro libros, explicar sus esquemas? Porque de eso se trata; the *Wake* es una operación que construye para deconstruir, castillo de arena hecho para deshacerse.

#### VI.4. Artificio y técnicas en *Finnegans Wake: It was free but was it art?*

Una de las cosas más extraordinarias y únicas en *Finnegans Wake* es que, a través del enfrentamiento de Shaun (Stanislaus) con Shem (James), la novela entra de lleno en la polémica sobre el arte del propio Joyce visto por *el Otro*, y no sólo por sí mismo como en *A portrait*. Existía y existe una *leyenda rosa*, según la cual Joyce es el *súmmum* de la literatura, difícil de superar o alcanzar siquiera, y una *leyenda negra*, según la cual Joyce sería como el emperador de Andersen, que creía lucir un magnífico traje, hasta que un hombre sencillo, despreocupado de las lisonjas, le señaló que iba desnudo y que su traje no existía. Shaun dice que Shem es una falsificación (Sham), y el propio texto se detiene a preguntarse: “It was life but was it fair? It was free but was it art?” (*Ib.*:94) En este apartado observaremos las características de ese artefacto libre, que para unos es una obra maestra de la literatura contemporánea, para otros sólo un intento, pero cuya existencia es, en todo caso, imprescindible.

##### VI.4.a) Los recursos fónicos: musicalidad, *lilting*, aliteración

Escuchando la lectura de Joyce de *Finnegans Wake*<sup>286</sup> está claro que es una letanía interminablemente serena, cuyos abruptos cambios de tono y exclamaciones retornan a la invocación como si fueran olas; esta textura sonora que arrulla como el sonido del mar sobrevuela el texto, lo envuelve como ese halo luminoso de que hablaba Woolf; es una voz del cosmos, de la naturaleza indiferente e inagotable, inalterable, que se basta para definir la realidad como etérea, evanescente, infinitamente fluida y delicada, sutil, ingrávida, indefinida, desdibujada, pero que parece saber lo que ella misma es. En otras palabras, esa textura sonora es ya suficiente para expresar la indefinición sublime del cosmos, aquella que inició *The Waste Land*, pero esta vez sin principio ni fin.

La novela, la obra de teatro, el poema, y cada retruécano mínimo que hay sumergido en *Finnegans Wake*, así como la forma viquiana o las antítesis brunianas son voces y coros que armonizan con esa letanía, con ese sonido infinito del mar, dándole una y otra vez el mismo sentido de una realidad inasible y serena; Joyce llega a ser capaz de crear fragmentos que pueden provocar una sonrisa, pero vistos de otro modo, generar sentimientos líricos. Sus cambios abruptos de tono, subidas y descensos de la voz, ritmos litúrgicos o de ritual, cambios de interioridad a exterioridad marcados por exclamaciones, que Joyce interpreta dramáticamente, (“O, my back, my back, my bach!”) (*Ib.*:213), tienen tal similitud con T.S. Eliot que se dirían una expansión cósmica de la técnica de aquella carta en que parodia *The Waste Land* (*Vid.* p. 99)<sup>287</sup>. Encontramos palabras que se metamorfosean: HUMPHREY CHIMPDEN EARWICKER, HAVETH CHILDREN EVERYWHERE, HERE COMES EVERYBODY se intercambian por razón de las siglas HCE, sin guardar relación rítmica. Otras veces, la relación

<sup>286</sup> Presentes en ella estaban numerosos artistas, entre ellos Torrente Ballester. Se encuentra, entre otros sitios web, en <http://publicdomainreview.org/collections/james-joyce-reading-his-work-19241929/>

<sup>287</sup> De hecho, además del Trueno omnipresente, hay variaciones bufas sobre Shantih Shantih; así, al comenzar el día en el capítulo IV, exclama: “Sandhyas! Sandhyas! Sandhyas!” (*Finnegans Wake*:593)

se establece manteniendo el ritmo y variando las palabras; la equivalencia se establece en razón de una similitud musical. Así, en “In kingdome gone” (*Ibidem*) resuena /thy kingdom come/, en “Allalivial, allaluvial”, percibimos Allelujah (*Ibidem*), en “Night now!” (*Ib.*: 216) oímos /right now!/, en “Sin Showpanza” (*Ib.*:234), /Sancho Panza/, y en “O Loud” (*Ib.*:259), /O Lord/. Y otras veces, se trata ante todo de mantener el ritmo jovialmente, de modo similar al *lilting* musical<sup>288</sup>. Así, en el final de este fragmento prevalece sobre el significado la compleción exacta del ritmo desarrollado: “Penteplenty of pity with lubilashings of lust for Olona Lena Magdalena; for Camilla, Dromilla, Ludmilla, Mamilla, **a bucket, a packet**<sup>289</sup>, **a book and a pillow**” (*Ib.*: 211). O, muy similar: “**The letter! The litter!** And the soother the bitther!” (*Ib.*:93). Similar preponderancia de la función rítmica se da en: “Brékkek, Kékkek Kékkek Kékkek! Kóax Kóax Kóax! Ualu Ualu Ualu! Quaouauh! (... ..) Killikillkilly: **a toll, a toll.**” (*Ib.*: 4), o en “I am **dob dob dobbling**” (*Ib.*:480) que es un *scat* musical, –variante del *lilting* por finta de tartamudeo–. El ritmo puede tamborilear y concluir en un redoble: “Tim Timmycan timped hir, tampting Tan. Fleppety! Flippety! Fleapow!” (*Ib.*:15). De este modo, una textura de cantinela envuelve el significado que contribuye a expresar, si lo leemos en voz alta (las marcas de cesura son más):

It was life/ but was it fair? / It was free/ but was it art?/ (...) Ena milo/ melomon,/ frai is frau/ and swee is too,/ swee is two/ when swoo is free,/ ana mala woe is we!/ A pair of sycopanties/ with amygdalaine eyes,/ one old obster/ lumpky pumpkin/ and three meddlars/ on their slies./ (*Ib.*: 94)

Integrada o no en esta musicalidad, tienen protagonismo la rima inicial anglosajona y la aliteración, en ocasiones con intensidad; las vocales también están aliteradas (las negritas y cesuras son más): “It **ma**de **ma** **ma**ke **me**rry/ and **si**ssy so **sh**y/ and **ru**bbed **so** **sh**ine off **Sh**em/ and put some **sh**ame into **Sh**aun./” (*Ib.*: 94); “**l**ubilashings of **l**ust/ for **O**lona **L**ena **M**agdalena;/ for **C**amilla,/ **D**romilla,/ **L**udmilla,/ **M**amilla”/ (*Ib.*:211). La rima interna frecuentemente ayuda a producir un contraste entre dos opuestos, al contraponerse dos series de aliteraciones junto con el ascenso y descenso tonal: “**f**rom **sw**erve of **sh**ore/ to **b**end of **ba**y” (*Ib.*:3); así las oposiciones “made ma/ make merry”/ “sissy/ so shy” y “some shine/ off Shem” /”some shame/ into Shaun” resaltan conceptos antitéticos. En otras ocasiones, la aliteración contribuye a intensificar un concepto martilleando sobre él: “**h**umpty**h**illhead of **h**umself” (*Ib.*:3). Hay en ellas generalmente un *quiasmo* o meandro sonoro de retorno que asciende y descende musicalmente. Por otro lado, palíndromos como “Madas. Sadam” (*Ib.*:496) expresan fónicamente esa reversibilidad de todo.

<sup>288</sup> El *lilting* es ritmo expresivo, pero carece de significado: son morfemas imaginarios, elegidos por su forma, y aparece en la canción *Finnegans Wake* (*Wack fol the dah do now dance with your partner*).

<sup>289</sup> Un ejemplo muy similar de *lilting* es la canción “a-tisket, a-tasket, a green and yellow basket”. La emulación del estilo naíf de las *nursery rhymes*, como Humpty Dumpty, es recurrente y remite al *nonsense*, involución de la modernidad a la infancia que celebra la carencia del sentido universal.



#### VI.4.b) La textura gráfica y visual

Las consabidas intercalaciones gráficas joyceanas se llevan al extremo. El extrañamiento visual de cada palabra –por su extraña formación– produce un efecto visual que Beckett equipara al del *Book of Kells*; la abundancia de mayúsculas resalta a primera vista, y la mirada se detiene en cualquier palabra porque su aspecto jeroglífico genera atención, una atracción magnética. Se intercalan formatos inesperados: el primer capítulo incluye forma teatral (*Ib.*:16-18) y el más largo poema intercalado por Joyce en una novela, tanto que el texto se metamorfosea en balada, partitura incluida (*Ib.*: 44), *The Ballad of Pearse O'Reilly*:

“ THE BALLAD OF PEARSE O'REILLY.”

Have you heard of one Hump-ty Dump-ty how he  
fell with a roll and a rum-ble and curled up like Lord O-la-fa  
Crum-ple by the butt of the Mag-a-zine Wall of the  
Mag-a-zine Wall Hump, hel-met and all Da Capo

“The Ballad of Pearse O'Reilly” (*Ib.*:44-7), tal vez el único caso de una partitura en pentagrama compuesta por el propio autor para ser incluida en una novela, da su versión sobre Humpty Dumpty. Es una canción de escarnio sobre el secreto de HCE. Al igual que las que cantan a Bloom, es posible que sólo se trate de una fantasía paranoide que ocurre en su mente.

Joyce, incluye un poema en cursiva a Lizzy (Issy) (*Ib.*: 398) o adopta el formato de un texto escolar con acotaciones laterales y dibujos durante 48 páginas (*Ib.*: 260). Elementos caligramáticos aparecen por toda la obra. Así, tenemos una elegante alusión al más famoso caligrama de Apollinaire, *La colombe poignardée et le jet d'eau*; el tema de la fuente es relacionable con el curso fluvial que es Anna Livia; Joyce mantiene la O, con su gran efecto plástico, que remite, como en Apollinaire, a *eau*:

O  
tell me all about  
Anna Livia! I want to hear all  
about Anna Livia. Well, you know Anna Livia? Yes, of course,  
we all know Anna Livia. Tell me all. Tell me now. You'll die  
(*Ib.*: 196)

El poema de Apollinaire imita la forma de la paloma y la fuente; aquí, la forma global en  $\Delta$  imita la delta, que simboliza a Anna Livia (su inicial A, delta de río, pubis femenino). La textura

de los grafemas también cobra un especial relieve en muchas onomatopeyas; así, las que simbolizan el trueno, que resaltan por su longitud (en este caso se rompe un vaso):

Glasscrash.The(klikkaklakkaklaskaklopatzklatschabattacreppycrotty  
graddaghsemmihsammihnouithappluddyappladdykonpkot!). (*Ib.*: 44).

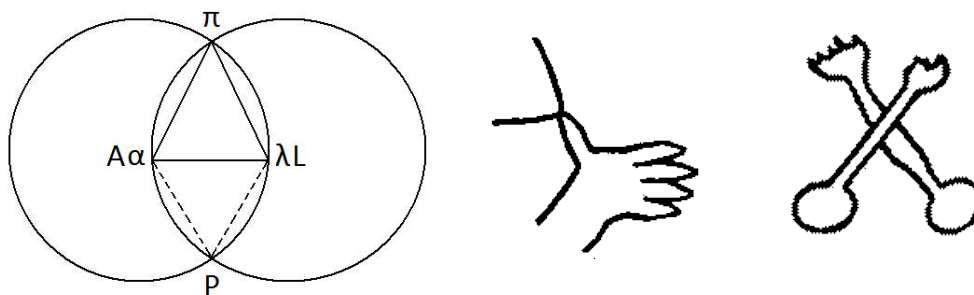
Otras veces, las onomatopeyas resaltan por estar sangradas, o tras punto y aparte, como cuando concluye el fragmento II.1., rogando al “Loud” (fusión de Dios/voz alta) que en alto, amontone nuestras miserias pero las entrelace con risas en voz baja:

Loud, heap miseries upon us yet entwine our arts with laughters low!  
Ha he hi ho hu. (*Ib.*: 259)

O cuando equipara a Anna Livia con una gallina por ser “gossipaceous”:

Little oldfashioned mummy, Little wonderful mummy, (... ...) babbling,  
bubbling, chattering to herself, (...), giddy-gaddy, grannyma, gossipaceous Anna  
Livia.  
He lifts the lifewand and the dumb speak.  
-Quoiquoiquoiquoiquoiquoiquo! (*Ib.*:195)

Más llamativos aún son los dibujos incrustados en el libro de ejercicios de los niños. Constelado de acotaciones similares a los *marginalia* medievales de *The Book of Kells* y notas a pie de página, incluye el diagrama de un teorema euclidiano que representa también los genitales femeninos, caderas y trasero de ALP (abajo, a la izquierda). El libro de ejercicios, como corresponde, concluye con dos dibujos infantiles (a la derecha).



También el empleo de la cursiva resalta lo visual, por lo que hay fragmentos de varias páginas que cambian a cursiva. Los anagramas, acrónimos o siglas como “P.C.R.L.L.” (*Ib.*: 378), o “Ad majorem l.s.d.!” (*Ib.*:418)<sup>290</sup> constituyen jeroglíficos en lo semántico (=Pearse O’Reilly=Pierce oreille=Earwicker) y en lo visual<sup>291</sup>. Tenemos además las siglas de los personajes: HCE (Π), Shaun (□), Tristan (T), ALP (Δ) e Issy (⊥). Por otro lado, hay efectos gráficos peculiares, difíciles de definir, como:

<sup>290</sup> Este gusto procede de las siglas usadas en los colegios jesuitas; alude al lema “Ad Maiorem Dei Gloriam” (A.M.D.G.); aquí parece poner en choque L.D.S. (Laus Deo Semper, alaba siempre a Dios) con el l.s.d. (droga descubierta en 1938, antes de publicarse *Finnegans Wake*). P.C.R.L.L. es Pierce oreille, o sea Earwicker, HCE.

<sup>291</sup> P.C.R.L.L. es un jeroglífico visual en que se juega con las convenciones de la escritura; no son siglas sino sonidos: las siglas de Pierce O’Reilly serían P.O., pero *suena* casi como las letras P.C.R.L.L.

What was it?  
 A.....!  
 ? .....O! (*Ib.*: 94)

#### VI.4.c) Quiasmo, palíndromo, meandro: *commodius vicus of recirculation*

Así como a nivel microestructural (capitular) y macroestructural (de toda la obra) se producen retornos al inicio, la forma de *meandro* es desarrollada a nivel nanoestructural, en frases. Para ello usa quiasmos, recurso que ya venía empleando desde *The Sisters*. La oración **/Penteplicity of pity with lubilashings of lust for Olona Lena Magdalena/** es invertida estructuralmente en la oración consecutiva: **/for Camilla, Dromilla, Ludmilla, Mamilla, a bucket, a packet<sup>292</sup>, a book and a pillow /** (*Ib.*:211); intensifica las partes internas con aliteración de /l/, unificando las partes iniciales con aliteración de bilabiales (/p/ y /b/) y las finales con oclusivas (/k/,/t/). Otras veces el *quiasmo* es más obvio, como en: “**Loud**, heap miseries upon us yet entwine our arts with laughters **low!**”(*Ib.*:259) La frase se cierra sobre sí misma, regresando al mismo sonido y forma visual similar con significado opuesto, armonizando los contrarios. El *quiasmo* opera como una melodía, que, tras desarrollarse en variaciones, busca redondearse terminando en la *nota tónica* con que comenzó. En una de sus incontables variaciones, emplea la mecanografía caligramática para producir el efecto de meandro incluso visualmente, así:

T H a N or less t H a N (*Ib.*:298)

También aparecen pseudopalíndromos silábicos como “Ma’s da. Da’s ma” (*Ib.*:496 ) (Suegro.Suegra + mamá=papá) y palíndromos como “Madas. Sadam” (*Ib.*) que se transforman en “Damadam to infinities” (*Ib.*:19 ), (maldito+dama+ Adán) y “adamant ever”(*Ib.*:626) (Adamant ever (siempre inflexible+Adam (Adán)+amante+Eva+siempre) y constituyen variaciones virtuosísticas del “Madam I’m Adam” de *Ulysses* (*Ulysses*:132)<sup>293</sup>. La transmutación autoalusiva del mismo *pun* en cada nueva ocurrencia refuerza la idea esencial –aquí, la idea de reversibilidad–, como ya hizo, por ejemplo, con los epónimos en *Oxen of the Sun* (*Vid. pp.229-31*), que reiteran la misma idea en mil transmutaciones. Los palíndromos, *meandros* mínimos, son innumerables, incluyendo los *nombres reversibles*, como Anna e Issy. Esto no es nuevo en Joyce, pero antes podía pasar desapercibido. Recordemos por ejemplo el “You, poor poet, you!” (*A Portrait*: 218), que claramente tiene la forma quiasmática joyceana.

#### VI.4.d) La composición de *Finnegans Wake*: la *quidditas* morfológica y sintáctica

El sueño le permite a Joyce el entorno perfecto para justificar un ambiente prelingüístico, prelógico, y posiblemente se dió cuenta de esta posibilidad al crear los primeros *streams of*

<sup>292</sup> Un ejemplo similar de *lilting* es la canción de guardería “a-tisket, a-tasket, a green and yellow basket”. La emulación del estilo *naïf* de las *nursery rhymes*, como Humpty Dumpty, es recurrente y remite al *nonsense*, involución de la modernidad a la infancia que celebra la carencia del sentido universal.

<sup>293</sup> Es, por tanto, erigido en *leitmotiv*.

*consciousness* en *Proteus*, y en el sueño de *Penelope*; si en *Ulysses* la deconstrucción de la forma es el utensilio para representar el *monólogo interior* o el sueño, en *Finnegans Wake* es más bien al contrario; el sueño es la excusa para desarrollar la deconstrucción de la forma. La composición verbal de *Finnegans Wake* es complejísima, pues es la síntesis de todos los recursos estilísticos que permiten una composición verbal directa, primitiva, para emular el verdadero funcionamiento de la mente, que es ilimitadamente plástico, intuitivo, asociativo, prelógico y prelingüístico. Semejante composición-deconstrucción supone la asimilación y síntesis de muchos procedimientos: el *pun* o retruécano, la composición de palabras germánica, el *kenning* anglosajón, el *riddle* irlandés, la composición de palabras gaélica, y la *poética hispérica* latina. Veremos punto por punto estas raíces del finneganés, que, sin embargo, se funden en una expresión directa que parece fácil y casual, porque Joyce ha asimilado su esencia y nos la da ya asimilada.

#### VI.4.e) Del *pun* al *portmanteau word* y el *phrasal portmanteau*. El morfema abierto

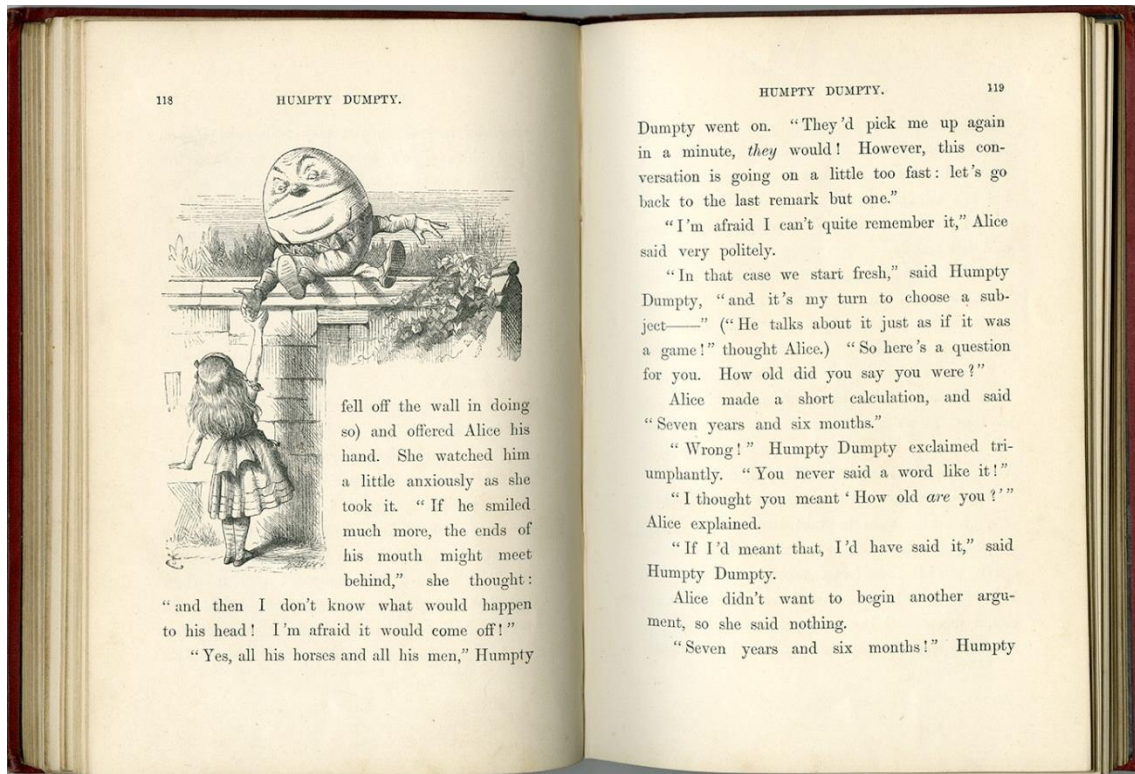
El *pun* o juego de palabras, habitualmente, explota la ambigüedad de vocablos preexistentes en el diccionario dentro de un contexto discursivo o fraseológico que da lugar a dos posibles sentidos (*double sense*), como en *Dubliners*, “blind” puede ser “cul-de-sac”, ceguera o persiana. Pero lo que hace Joyce en *Finnegans Wake* es otra cosa. Modifica las palabras para provocar un *pun* que no existía. Es un *portmanteau word* o *palabra-baúl*. El término *portmanteau* fue usado por primera vez por Lewis Carroll en *Through the Looking-Glass* (1871), cuando Humpty Dumpty explica a Alicia la acuñación de palabras inusuales como “slithy” (“lithe and slimy”) y “mimsy” (“flimsy and miserable.”) en su poema “Jaberwocky”.

Prácticamente, Humpty Dumpty (o Carroll) explica *Finnegans Wake*, y lo hace en el mismo tono hermético, enigmático, que empleará Joyce: “You see it's like a portmanteau<sup>294</sup>—there are two meanings packed up into one word.” (Carroll: 127). Los morfemas están abiertos a cualquier combinación con otros morfemas que la fonética permita fusionar. Joyce añadirá algunas condiciones más: tendrá en cuenta la etimología, el sonido, e intentará establecer relaciones que vayan de un *portmanteau* hacia otros. Con ello logrará que la comprensión se produzca por iteración de las mismas ideas y formas de construcción, con lo que evita dar ningún tipo de explicaciones y activa al lector. Por otra parte, esto hará que toda la obra sea un colosal *portmanteau*. Carroll crea no sólo *portmanteau words* como “slithy”, sino *malapropiaciones deliberadas*, creando un léxico personal arbitrario, como ocurrirá en el español Pérez de Ayala; así, define “glory” como “a nice knockdown argument”<sup>295</sup>:

<sup>294</sup> En su época, una maleta que se abría en dos partes iguales.

<sup>295</sup> Esto es exactamente lo que hará Belarmino en la obra de Pérez de Ayala; las palabras tienen el significado que él decide darles subjetivamente, e incluso cuando inventa *portmanteau words*, éstas son fijas y, por ende, interpretables de forma totalmente mecánica, como un código y no como una creación poética. Es decir, dependen de manera exacta de la lengua que quieren transgredir. Para Humpty Dumpty “glory” siempre será “a knockdown argument”, para Belarmino “espasmódico” siempre será “alegría”; pero en Joyce no será así, porque, para empezar, cada vez que regresa a un significante lo deforma de nuevo y nunca se repite igual; por tanto las *portmanteau* de Joyce ya no dependen de la lengua, sino de la capacidad interpretativa y pragmática del lector.

‘But ‘glory’ doesn’t mean ‘a nice knock-down argument,’ Alice objected.  
 ‘When I use a word,’ Humpty Dumpty said in a rather a scornful tone, ‘it means just what I choose it to mean –neither more nor less.  
 ‘The question is,’ said Alice, ‘whether you *can* make words mean different things.’  
 ‘The question is,’ said Humpty Dumpty, ‘which is to be master –that’s all.’  
 Alice was too much puzzled to say anything, so after a minute Humpty Dumpty began again.  
 ‘They’ve a temper, some of them –particularly verbs, they’re the proudest–adjectives you can do anything with, but not verbs –however, I can manage the whole lot! Impenetrability! That’s what I say!’ (Carroll: 124)



Humpty Dumpty y Alice, en la reimpresión de la edición original (1871) de *Through the Looking-Glass and What Alice Found There.*, segunda parte de *Alice in Wonderland*. (Carroll: 118-119)

#### VI.4.f) El *phrasal portmanteau*. De la *paronimia creada* a la *parofrase creada*

El *pun* múltiple de *Finnegans Wake* se logra, pues, por paronomasias creadas; pero resulta mucho más potente que una paronomasia. Así, cada palabra es una pequeña frase, densa como un *haiku* imagista. Por ejemplo, cuando Joyce, refiriéndose a su obra dentro de su obra, la llama “Scherzarade” (*Ib.*:51), logra una simultaneidad de varias ideas: su obra es un *scherzo* (juego, o música lúdica), un juego de máscaras (*charade*), y es *Las mil y una noches*, libro, cuento para dormir inacabable (*Sherezade*). Es todas estas cosas a la vez, o bien eventualmente cualquiera de ellas en concreto. Ahora bien, Joyce comprende que, una vez que el morfema está abierto a cualquier combinación con cualquier otro morfema, ya no tiene por qué circunscribirse a las lindes de una sola palabra significante; puede conformar un conjunto de palabras, lo que podríamos denominar, mejor que *portmanteau phrase*, *phrasal portmanteau*, dado que, como en el *phrasal verb*, el resultado no equivale a la suma de las palabras que lo forman, sino que es

algo distinto. Un ejemplo en *Finnegans Wake*, es “how beautiful”; la expresión no entraña ningún malentendido, pero deformándola a “how bootifull” (*Finnegans Wake*: 11), tenemos ya un *pun*. Ésta es la técnica fundamental en la que se basa toda la morfología de *Finnegans Wake* para crearse sus propios significantes. Al crear “humself” (*Ib.*:3), combina “Humphrey” con “himself”, redundantemente (dado que, en ese caso, ese he – *him*—, es precisamente *Humphrey*). Sus ambigüedades pragmáticas son endiabladamente sutiles. Así, en el contexto del juicio sobre la carta, encontramos: “the bird in the case was Belinda”; el contexto del juicio nos lleva a entender “el ave en la causa (judicial)”, pero juega con nuestra expectativa pragmática de prever “the bird in the cage” o “the bird in case” (el ave en cuestión). Mediante estas evocaciones, logra decir tres cosas en una. En términos semánticos, emplea una *portmanteau phrase* para construir, sin menoscabo de que cada palabra de esa frase pueda ser en sí una *portmanteau word*; en términos morfológicos, podríamos denominarla no ya *pun* o *paronimia creada*, sino *parofrase creada*. Al disponer de más significantes y morfemas, o sea, de más opciones combinatorias que en un solo significante, Joyce multiplica sus posibilidades de modelar la lengua en la dirección deseada. Una vez establecido este principio constructivo, para lograr una formatividad y compositividad mucho mayores aún, combina lexemas de varios idiomas, creando portmanteaus multilingües, como “Sin Showpanza”. (*Ib.*:234). Aquí vemos, además, que Joyce aprovecha esa deformación para generar efectos estéticos gráficos y sonoros, es decir, explota todo lo que se puede extraer de este artificio experimentándolo desde todas las perspectivas, en todas las longitudes, expandiéndolo en todas las direcciones, y edificándolo siempre considerando su efecto gráfico y sonoro simultáneamente. La ambigüedad se enriquece exponencialmente, y Joyce ayuda a desambiguar introduciendo pistas. Por ejemplo, sitúa palabras próximas que refuerzan, por insistencia en la idea que le interesa, la interpretación correcta del juego de palabras.

Así, en “Jungfraud’s Messogne book” (*Ib.*:460), la alusión a “*Mensogne*” refuerza a “*fraud*”; *Jung* nos permite ver que *fraud* enmascara *Freud* y “*mes sognes*” y “*book*” nos reafirman en la interpretación. En este caso, lo que debemos interpretar es que la obra es un libro sobre el *sueño* y a la vez una *mentira* —relacionada con la idea secundaria del *fraude del psicoanálisis*—. Encontraremos más confirmaciones, porque las mismas ideas se reiteran por todo el libro, martilleantemente, así como las gotas, insistiendo en un punto, acaban por formar una estalagmita. Este martilleo lo podemos rastrear ya en Eliot: imágenes, en apariencia desconectadas, terminan por crear una imagen sólida en virtud de su recurrencia. El lector es entrenado por el artefacto para realizar una operación interpretativa de abstracción.

**VI.4.g)** El *morfema abierto*: funcionamiento, constricciones, *lindes*, desambiguación.

Toda esta casuística de fenómenos se basa en un único principio simple, que Eco llama el ‘morfema abierto’ (Eco, Umberto, *Las poéticas de Joyce*: 125), y que genera la libertad interpretativa y la *obra abierta*; pero como explica en *Opera Aperta*, la *obra abierta*, para poder

sostenerse, tiene que tener cierto cierre, ciertos límites. Y por tanto su base, cada *morfema abierto*, necesita tener sus cierres formales, tangibles, que marquen lo que llamaré sus *lindes* interpretativas semánticas. Así, en el contexto de la batalla al inicio de *Finnegans Wake*, aparece ‘Sanglorians, save!’ (*Finnegans Wake*: 4), que genera ‘Save!’:

(juego de palabras con “salvación”, “ahorro” de sangre inútil, y “Salve!”, saludo latino e italiano). Si lo leemos en voz alta, su /s/ inicial se neutraliza con la /s/ final de la palabra anterior, y oímos: /sanglorianSave/, y así, surge “ave”, que rememora la salutación marcial romana<sup>296</sup>. De igual manera, “sang” y “sans+gloria”, aluden a la guerra inútil (sangre sin gloria), mientras que “sang+glorians” serían aquéllos que se vanaglorian de la sangre. El efecto de conjunto martillea sobre la idea abstracta de la ilusoria gloria de la guerra: sangre, los sin gloria, sangre sin gloria, los que se vanaglorian de la sangre, ave... Como en un cuadro impresionista, la ambigüedad en el detalle es lo que permite la intensidad en lo general: /Sanglorians, save!/ constituye



Joyce pudo conocer el *lexicon*, antecesor del *scrabble*. Su mecanismo combinatorio es análogo, aunque basado sólo en un grafema abierto. Joyce combina, además de grafemas y sememas, como en la imagen, morfemas (o sólo sílabas) y fonemas. Curiosamente, Joyce llamaba a Pound *il Signor Sterlina*.

así un *Guernica* mínimo, en el sentido de que aúna todo el horror bélico en una forma abstracta aglutinada. Dentro del mismo fragmento, ‘penisolate war’ (*Ib.*: 3) remite a: “Pen isolated war” (guerra literaria *en aislamiento* (solitaria), o *por la isla* de Irlanda: la guerra vital del propio Joyce) + “Peninsular war” (la guerra de Wellington contra Napoleón en España; pronto lo descubrimos porque aparecen Wellington –Willingdone– y Napoleón, que representan a Shaun y a Shem, o sea, al eterno antagonismo de la humanidad).<sup>297</sup>

El *morfema abierto* constituye la unidad mínima de la técnica que en este estudio denomino *paronomasia creada* o *neologismo por aglutinación*, y Carroll llamó *portmanteau words*, ha sido tradicionalmente llamado *retruécano*<sup>298</sup>, figura ignorada por la retórica clásica que consiste en una paronomasia creada *ad hoc*, un neologismo paronomásico. Por tanto, parte del presupuesto de un emisor que no usa un lenguaje convencional, sino con la licencia de la *creatividad léxica*. Dado que un emisor creativo puede crearse sus propios significantes, le es lícito forzar el encasillamiento de dos palabras, y, eventualmente, de cuantas desee. Estas dos o más palabras no necesitan aparecer enteras, sino que pueden sufrir transformaciones y elisiones para combinarse en un solo significante creado, siempre y cuando sean reconocibles. Cuando Joyce define el funeral de Finnegan –la obra misma– como “funferal” (*Ib.*:120), combina /funeral/ con /fun for all/; la mera conservación de la “e” y eliminación de una “l” (*fun fer al*) no

<sup>296</sup> Puesto que el contexto es la violencia bélica como muerte absurda, puede evocarnos el “Ave, Caesar, morituri te salutant!” de los gladiadores.

<sup>297</sup> En el apartado sobre Ramón Gómez de la Serna apunto otra posible interpretación del mismo fragmento, que, aunque distinta, es compatible, como un plano superpuesto, con ésta.

<sup>298</sup> Sin embargo, mantenemos nuestra denominación de *paronomasia creada* para distinguirla del *pun* (mero juego de palabras no creado por el emisor), ya que el término retruécano, en español, abarca ambas acepciones y algunas más.

es suficiente para hacer reconocible /funeral/, y por tanto une las partes (*funferal*), haciendo que se lean a la vez “diversión para todos” y “funeral”. Es la esencia (*quidditas*) de la canción de Tim Finnegan, donde el funeral es una fiesta para todos, y en la que ya estaba implícita la coincidencia de los opuestos (velatorio/fiesta; muerte/resurrección). Si Joyce llama a *Finnegans Wake* “funnaminal world”, (*Ib.*:244) combina /phenomenal/ con /fun+name+nominal/; la fusión “funnaminal” en un solo vocablo, modificando su aspecto y ritmo, es la que facilita que veamos y oigamos “phenomenal”. De “phenomenal” mantiene la forma global –la entonación, ritmo, unidad compacta de la palabra–; de “fun, name, nominal” mantiene los fonemas y grafemas, que han de ser oídos y leídos. Lo que percibimos es inseparable de lo que entendemos; es su forma cubista, sintética y económica. Cuando Joyce habla de “fun phenomenal name nominal world”, está iconizando con la forma lo mismo que está diciendo. La frase misma ejemplifica que vivimos en un mundo verbal fenomenal, porque la frase misma que lo está diciendo *es fenomenal*, y es un *fenómeno nominal*. Como en el jeroglífico, el signo mismo *es* lo que significa, es un *icono*.

El receptor predice por contexto /funeral/, o /phenomenal/, pero se encuentra “funferal” o “funnaminal”). Al hallar marcas ortográficas, lindes, en los vocablos, comprende que ha de seguir dos desambiguaciones simultáneamente: está leyendo dos ideas a la vez. En “funferal” son contradictorias; en “funnaminal” son compatibles. Por lo tanto el procedimiento es irreductible a un análisis simple. Ni se trata de crear siempre opuestos ni tampoco de crear siempre semejantes; se trata de que la similitud permite expresar tanto lo antagónico como lo semejante, y que todo está equiparado por esa similitud formal de las palabras. Recordando a Bruno, todo en el cosmos está unido. Ahora bien, no se trata de una actitud filosófica. Joyce expresa el mundo bruniano como una paráfrasis cultural, y no como un credo; es una mera alusión, a toda la cultura precedente, como todo el libro y como todo el Modernismo.

#### **VI.4.h)** La composición vikinga de palabras: el *kenning*

En *Finnegans Wake* Joyce le da más protagonismo a la cultura danesa y noruega, ya que, en lugar de lo helénico, introduce lo irlandés y sus orígenes vikingos. No sólo va a incluir referencias a Finn McCool, a Thor, Balder y a Ossian, sino también a Ibsen, Strindberg y Bull. Estudia el danés, una lengua en la que ya se había iniciado de joven para poder escribir cartas a Ibsen y leer sus obras pero también como búsqueda de sus orígenes. El *kenning* es un epíteto, construido a partir de una denominación metafórica, muy característico de la épica vikinga.

La epopeya griega abunda en epítetos y epónimos, como *Aquiles, el de los pies ligeros*; y también en la épica española, de raíz germánica (goda), encontramos epónimos, como *el que en buena hora ciñó espada* en *El Cantar de Mío Cid*; pero el *kenning* es característicamente sanguinario, bélico y mordaz, y parte del humor de *Finnegans Wake* está más cerca de él. Como señalamos en páginas anteriores al hablar de *Ulysses*, los epónimos son sobrenombres metafóricos *que van variando*; su función oral originaria era ayudar al bardo a memorizar



fórmulas para improvisar, y conferir un ritmo a la epopeya, pero las reiteraciones estandarizadas, esas *metáforas cristalizadas*, mecánicas, terminaron por convertirse en mutaciones, epónimos en constante transformación: la espada es *el remo de la sangre* pero también *el pez de la batalla* (Borges, *Literaturas germánicas medievales*:139); el cuervo es el *cisne rojo* (*Ib.*:135) pero también *el gallo de los muertos* (*Ib.*:138). Es decir, los epónimos del *kenningar* son *acertijos* metafóricos, compuestos y en constante transmutación, pero lo sanguinario y lo náutico los unifican; es lo que ocurre en *Finnegans Wake* cuando HCE es <sup>299</sup>“**H**owth **C**astle and **E**nviron**S**” (*Finnegans Wake*: 3) y después “**h**od, **c**ement and **e**difices” (*Ib.*:4), “**H**aroun **C**hilderic **E**dgeber**th**” (*Ib.*:4),” **h**e **c**almly **e**xtensolies”(*Ib.*:6) o “**H**ere **C**omes **E**very**b**ody” (*Ib.*:32), que funden el *kenning* y un *acrónimo unificante*, **HCE**. Ese conceptismo claro y simple, esa fusión inesperada de dos imágenes, esa tendencia al acertijo, infrecuente en el epónimo clásico, es probablemente herencia del danés, quizás por vía directa, o quizás a través de las épicas anglosajonas o gaélicas arcaicas, de impronta danesa, como *Beowulf*.



Ingres: *El sueño de Ossian* (1813)



T inicial en forma del salmón de Finn, con ornamentos célticos, en *The Book of Kells*.



Calzada del Gigante<sup>300</sup>, Condado de Antrim.

#### VI.4.i) La composición germánica de palabras

Umberto Eco señala que, mientras el inglés moderno es más analítico, el inglés antiguo era una lengua muy compleja en su estructura, similar al alemán moderno. Este idioma era naturalmente apropiado por formar palabras compuestas, a veces muy complejas, como sucede precisamente hoy en el alemán; y esa prerrogativa hizo que en la poesía anglosajona se desarrollara hasta la exasperación el uso de la perífrasis, los llamados *kenningar*. Conocido el gusto joyceano por esta composición verbal del anglosajón, y en buena parte del inglés, podemos imaginar su disfrute ante el reencuentro con la misma formatividad de las palabras cuando se la encuentra en el alemán, en forma viva y hablada, en centroeuropa, primero en el Trieste austrohúngaro y después en Suiza. En toda la obra, y en palabras concretas, Joyce celebra esta fiesta de palabras que unen su presente *mitteleuropeo* con el anglosajón antiguo y con el gaélico. Este proceso de

<sup>299</sup> La negrita es mía.

<sup>300</sup> Según la leyenda, la construyó Finn McCool para llegar a Escocia sin mojarse y pelear con su rival Benandonner. En realidad, son columnas de prismas basálticos en Bushmills, condado de Antrim, Irlanda del Norte.

composición por el cual tenemos *bedroom* o *schriftsteller* está más cerca de la teoría viquiana del origen de la palabra en metáforas preabstractas. En el punto intermedio entre llamar /bed/ indistintamente a la cama y al dormitorio, o /teller/ indiscriminadamente al juglar y al escritor, tenemos cama-habitación (*bedroom*) o contador-por-escrito (*schriftsteller*). No se llega, por tanto, del todo, a una palabra abstracta (sintética) y aún podemos analizar sus partes. Fusionando las reglas de composición de palabras latinas, románicas y germánicas, Joyce tiene ya el instrumento adecuado para crear sus nuevas formas. Pero esto no sólo le viene de la observación lingüística, sino que le llega también por los juegos de palabras shakespearianos, de los *riddles* gaélicos y los *kenningar* nórdicos y anglosajones. Joyce tiene el mérito de ver la *quidditas*, la esencia común subyacente a todos estos procedimientos y de tener la osadía y la habilidad de emplear todos a la vez, en lugar de separadamente. Su esencia común es la fórmula de una estructura perifrástica que posee la virtud de mostrar el mismo objeto que nombran, y su oscuridad encierra así una riqueza condensada; en el reverso de la trama, ese caudal de riqueza genera un hermetismo que no le disgusta. Palabra a palabra, es fácil disfrutar del juego; pero afrontar el texto completo es ya cosa diferente. Es necesario volver a leer como cuando se aprende a leer, y volver a comprender sin que nadie pueda explicárnoslo todo, como un niño descubre el mundo por primera vez.

#### VI.4.j) El gusto laberíntico irlandés: el *Book of Kells*, el *riddle* y el *nonsense*

En el periodo en que escribió *Finnegans Wake*, Joyce se hizo con un ejemplar del *Book of Kells*, del que nunca se separaba; él mismo relacionaba ambas obras, y Lucía imitaba sus ilustraciones para inicios de capítulos y portadas. Joyce comenzó a editar la obra como *Work in Progress*, en librillos separados, que llevaban títulos, más tarde eliminados de la obra final. En este formato se editaron varias partes. Para Umberto Eco, el *Book of Kells* es “el ejemplo más desconcertante de ese arte irlandés medieval que aún hoy nos asombra por su fantasía distorsionada y desenfrenada, por el gusto laberíntico de la abstracción, por



Dos de las letras iniciales de Lucía Joyce para el inicio de algunos capítulos de *Finnegans Wake*, inspiradas en el *Book of Kells*

lo paradójico de la invención, que hacen de estos manuscritos (del Libro de Durrow, del Antifonario de Bangor, del Evangelio de San Galo y de otras obras nacidas de la misma cepa y difundidas por toda Europa), las primeras manifestaciones de ese genio irlandés... (Eco, Umberto, *Las poéticas de Joyce*: 140.)” Ese genio irlandés que, rayano en la locura, nos deleitaría con ráfagas de creatividad que van desde el neoplatonismo de Escoto Erígena, pasan por la parodia fantástica de Swift, el idealismo de Berkeley, la crítica social de Shaw o la crítica a la moral de Oscar Wilde y culminan en Joyce. Eco establece así una línea de genial locura salvaje que recorre toda la historia de la literatura irlandesa hasta llegar a *Finnegans Wake* de

forma bastante lógica, partiendo del *Book of Kells*. El *Book of Kells* es una obra erudita, fantástica, civilizada y bárbara, donde, como en los claustros y fachadas medievales, bestiarios y monstruarios ornamentan la arquitectura sin otra justificación que la imaginación, confundidos con textos y motivos geométricos de forma indisoluble. Su disolución de formas figurativas, geometrías y palabra encuentra su análogo en la disolución de sonidos, significados y significantes de *Finnegans Wake*; en ambos casos, una experiencia estética de tamaño magnitud imaginativa puede hacer perder toda objetividad crítica y sobrepasa todo interés por explicarla racionalmente. Joyce define *Finnegans Wake* como “collideorscape” (*Ib.*: 143), (donde resuenan los armónicos de caleidoscope-collide or escape-door+escape) y “meandertale” (*Ib.*:18) (neanderthal+meander+tale). Es un cuento primitivo en meandro y un caleidoscopio, puerta de escape, colisión y fuga. El interés que nos produce un caleidoscopio no está en su explicación técnica, sino en que abre nuestras mentes, al hacernos experimentar la posibilidad de la transmutabilidad de todo. Para Eco, en el *Book of Kells*,

la página no se detiene ya ante la mirada, parece tomar vida propia, el lector no logra escoger un punto de referencia. Deja de haber un límite entre animal, espiral, tracería; todo se confunde con todo y, no obstante, emergen desde el fondo figuras o esbozos de figuras, y la página narra, a pesar de todo, una historia inconcebible, irreal, abstracta, y aun así de fábula, hecha de personajes proteicos cuya identidad se pierde de continuo: es éste el *meandertale* sobre cuyo modelo Joyce ha construido su libro. Y lo ha hecho porque para él la Edad Media era aún y siempre una vocación y un destino (...)

(Eco, Umberto, *Las poéticas de Joyce*: 142)

Otras fuentes decisivas de la textura peculiar de *Finnegans Wake* son el *riddle*, del que la cultura irlandesa está llena, y el *nonsense*, especialmente el relacionado con el mundo infantil, y, marcadamente, el de Lewis Carroll. Si consideramos por un momento el poema “Jabberwocky” de Humpty Dumpty, incluido en *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, hallamos afinidades con *Finnegans Wake*, tanto temáticas (que marco en violeta) como de ritmo y textura (que marco en negrita azul):

'And hast thou slain the Jabberwock?  
Come to my arms, my beamish boy!  
**O frabjous day! Callooh! Callay!**<sup>301</sup>  
He chortled in his joy. (Carroll:24)

You were dreamend, dear. The pawdrag? The  
fawthrig? Shoe! Hear are no phanhares in the  
room at all, avikkeen.

(*Finnegans Wake*: 565)

#### VI.4.k) La espiral interpretativa. *Lindes* ortográficas, fónicas y contextuales

La composición se basa en oposiciones binarias brunianas superpuestas a un sistema ternario/cuaternario viconiano. Sin embargo, este minimalismo binarista se desarrolla en una complejísima trama que ya no es binaria, ternaria ni cuaternaria, sino un laberinto de hilos de relaciones asociativas, el único sistema que permite mostrar y expresar vivamente la identificación de todo con todo. Esta equiparación de todos los sistemas de orden numérico

<sup>301</sup> Este fragmento no se asemeja especialmente al citado a la derecha, sino, genéricamente, al ritmo y textura de *Finnegans Wake*. Singularmente, el portmanteau *frabjous* parece hecho por Joyce.

entraña, en el fondo, un cierto sincretismo filosófico. La larva mínima llega al estadio de mariposa caleidoscópica, universo en meandro, el más complejo laberinto en espiral:

As the book itself says, ‘every word will be bound over to carry three score and ten toptypical readings’ (p.20)<sup>302</sup>. (...) Joyce’s pun words have a spiralling effect on the mind of the reader; (...) In *Finnegans Wake* the basic unit of construction for Joyce is not the word but the syllable, and in terms of its musicality as much as its meaning. For this reason he stressed that to enjoy the book the reader did not need to explicate it, but simply to read it aloud, and make ‘soundsense’.

(Blades: 154).

El efecto espiral es peligroso para la interpretación. Podemos encontrar sentidos que el autor no quiso poner ahí, aunque esto es en parte fructífero y el texto parece fomentarlo, a la vez que marca sus lindes. Por poner un ejemplo, en “funferal” el lector percibe una nueva manera de decir *Finnegans Wake*: es un funeral que es una fiesta para todos (fun for all). Pero la apertura tiene sus cierres basados en lindes ortográficas, fónicas y contextuales. Intentaremos demostrarlo *por absurdo*; juguemos a construir un vocablo *finneganés*, para entender las lindes; ¿qué impide a un lector pensar que, en *funferal*, está incluida *fair* (feria/bella)? (*fun fair all*) ¿O el número cinco en alemán, *fünf* + *Eire* + *ale* ¿Fünf Eire ale, fun fair ale, fun far all, funeral...? Podría vincularse, y tener sentido. Es, como decimos, un riesgo y una riqueza. Sin embargo, un análisis cuidadoso desvela que Joyce se ha creado un sistema para marcar *lindes interpretativas*. Si hubiera querido incluir esos sentidos, Joyce *habría escrito* algo como “fünfaEirale”, y lo sabemos porque siempre pone estrictas marcas. Observemos un poco los marcadores empleados: la diéresis no impide percibir la u (por tanto podemos entender “fun” y “fünf” simultáneamente); la “f” final de “fünf” sirve también como inicio de “faEir”, puesto que al leerlo se neutralizan y, visualmente, todo depende de dónde cortemos las sílabas. En cuanto a “fair” y “Eire”, si nos centramos en “fair” nos extraña la forma “aE” y por tanto pensamos en que puede ser Eir, y dado el contexto joyceano nos vamos a decantar por Eire. Si hubiéramos visto “Eire· enseguida, la “a” sobra; y al descubrir *fun* se le suma a la a sobrante la f final de *fünf*, que queda descolgada. Así, vemos “faEir”, y llegamos fácilmente a “fair”. En cuanto a “ale”, la presencia de la “e” sobrante basta para llegar a “ale”; y si vemos ale, “fun for” nos lleva a pensar hasta llegar a “all”; todo cuadra cuando hay fe en una precisión de crucigrama. La recompensa, cada vez que se reconocen todos los sentidos, es un efecto muy intensa, y logra un efecto estético *que nos recuerda ante todo a Shakespeare*, del que además toma el humor ante la muerte, algo que por otro lado, ya estaba en los cantos vikingos<sup>303</sup>: *Fun for all, funeral*. Pero, aunque acabamos de construir según sus reglas, seguramente Joyce *no habría elegido esta construcción*, porque no encajaba en su complejo plan de interrelaciones. Es posible que Eire, fair y ale encajen en las interrelaciones con el tema festivo e irlandés, pero Joyce no introduciría el cinco (fünf) sólo porque encajase perfectamente, y no hay motivo contextual, en su plan de

<sup>302</sup> Es también la página 20 en la edición citada en la bibliografía de este estudio.

<sup>303</sup> En efecto, en los cantos vikingos, y no sólo en la muerte del Duque de Gante o de Mercurio, aparece el topos vikingo de las bromas en el momento de morir, que nos han llegado indirectamente por escenas similares en el cine de western.

interrelaciones, para introducir el cinco. Es decir, no todas las combinaciones son posibles, no todas las interpretaciones son posibles, *no vale todo*.

Con este ejemplo he querido ilustrar cómo Joyce logró marcar *lindes ortográficas* para señalar los sentidos que quería incluir, cómo la cadencia rítmica limita y ajusta los significantes posibles, y cómo existen constricciones contextuales que restringen el número de elementos en juego. En efecto, hay que leer en voz alta “to make soundsense” (*Finnegans Wake*:121). Además, Joyce aporta pistas semánticas y temáticas para ayudarnos a descartar o confirmar interpretaciones. En: ‘O fœnix culprit! Ex nickylo malo comes mickelmassed bonum’ (*Ib.*:23) no es difícil ver “Ex nihilo malo venit nihilum bonum.” HCE es causante de su propia caída, un acto incestuoso o exhibicionista en el Phoenix Park de Dublín. Y dado que la caída de HCE alegoriza siempre la caída en el pecado original de toda la humanidad, también alude a ella. Pero el ave fénix resurge de las cenizas, y es así culpable feliz de feliz culpa. “Felix culpa” es expresión de San Agustín, que pondera la felicidad del pecado, que causó la Encarnación y la Salvación, y de lo malo surgió lo bueno, de la caída el resurgimiento, del funeral el renacer. Es decir, martillea el tema nuclear que ya está en el título. Aquí observamos cómo ha logrado fundir “Phoenix Park”, “fénix” y “félix culpa”, estando en gran armonía formal y de sentido; hay una gran perfección, porque las tres referencias son adecuadas para hablar de la caída y resurrección del hombre y de HCE –de la circularidad heraclíteo-viquiana de todo–, y las tres tienen formas tales que permiten una económica fusión fónica.<sup>304</sup> Sigue: “Ex nickylo malo comes mickelmassed bonum”. Por el propio libro, ya sabemos –o sabremos pronto– que Nick es el diablo y Mick es San Miguel (brazo de Dios). En consecuencia debemos leer: “de nada malo viene nada bueno” pues “del bajo mal del diablo malo/pequeño<sup>305</sup> viene el bien masivo de San Miguel



*The Mime of Mick, Nick and the Maggies*, portada de Lucía Joyce.

grande”; el hecho de que esto no es más que una paráfrasis de la idea de la culpa feliz, recién mencionada, y en una estructura paralela extendida, resulta fácilmente comprensible lo que quiere decir. Es la *comprensión progresiva*. Lo más difícil, el adjetivo eslavo /malo/, viene reforzado por *low* (bajo), y porque la simetría antonímica nos hace buscar un contrario de “mass”, masivo. Es posible leer que del alimento perverso que es la manzana, *malum*, del Diablo, viene el alimento sagrado de la misa, *massed* (misa+amasado –pan–), la comunión de Dios. No llegamos a esto por capricho ni intuición. Es la simetría precisa del *quiasmo*, respecto

<sup>304</sup> Joyce parece no haber perdido la jovialidad de los juegos de palabras pueriles sobre latines y expresiones religiosas (chistes de primero de latín, como los llama Valle en *Lucas de Bohemia*) que despuntan en *Stephen Hero* y *A Portrait* cuando le llaman *bous stephanoporos*; pero los ha transmutado en algo abstracto sin perder su tono lúdico, lo cual es muy vanguardista. Se trata siempre de la fusión mediante asociación fónico-semántica.

<sup>305</sup> Malo=pequeño en esloveno y otras lenguas eslavas.

del quiasmo precedente, la que nos da la pista contextual para predecir qué ha querido significar Joyce morfema a morfema. Pero además toda la frase explica, repitiendo desde otro punto de vista, la anterior, “O foenix culprit!”. Contradictoriamente, Joyce incita a la espiral de sugerencias que simultáneamente intenta acotar con diques o lindes, porque la incertidumbre interpretativa es parte del juego. Nos encontramos en lo que Eco denomina la naturaleza cerrada de la obra abierta: “Éste es el problema estructural de las así llamadas ‘obras de arte abiertas’, en las que el juego libre de ambigüedades presupone siempre una ‘regla de ambigüación’” (Eco, *Las poéticas de Joyce*: 121).

#### VI.4.1) La construcción de las *palabras-baúl*: una técnica escultórica poliédrica

Aunque nos hemos centrado en las *lindes* ortográficas y sonoras, son más importantes aún las lindes contextuales para la desambiguación que ya señaló Umberto Eco. Eco señala que los lenguajes naturales no siguen una lógica, sino “una retórica, una lógica de las sustituciones” (*Ib.*), que se basan en una regla de oro: “todo puede ser sustituido por todo, siempre que haya una red subyacente de conexiones posibles establecidas por una convención cultural previa.” (*Ib.*). Podría derivarse una similitud semántica entre mujer y gata por una serie de convenciones culturales pero mujer y gata carecen de similitud fónica. Para solucionarlo, en *The Taming of the Shrew*, Shakespeare saca partido a un nombre de mujer, “Katharina”, que sí permite una fusión fónico-semántica con “cat”: “For I am he am born to tame you, Kate, / And bring you from a wild Kate to a Kate/ Conformable as other household Kates.” (Shakespeare: 248). De forma muy similar, Joyce detecta y saca partido de palabras que se relacionan *simultáneamente por sonido y significado*. Por ejemplo, “slip” está relacionado con “sleep” (sueño/lapsus freudiano), tanto semánticamente como fonéticamente. Y así forma “slipping beauty”, (*Finnegans Wake*: 477) que remite a la bella durmiente, a sueño/soñando/soñante belleza, a belleza volátil, fugaz, deslizante (*slipping*=río=Anna Livia), y belleza del *lapsus linguae* (“slip of the tongue”). Como por contexto sabemos que la novela trata del sueño, comprendemos que se anuncia “una belleza de lo onírico y del inconsciente”. En el caso citado de “Scherzarade”, la relación entre *scherzo*, *Sherezade* y *charade* –juego, cuento nocturno sin fin, juego enigmático– es también semántica y fonética. Aquí hay algo más que una paronomasia, hay un discurso elíptico sobre un cuento nocturno sin fin, un juego, un enigma; “Scherzarade” constituye una definición más de *Finnegans Wake*.

En algunos casos, como éste, Joyce puede haber transitado desde una similitud fónica de partida para llevarla mediante su alquimia verbal hasta una unidad semántica. En otros, podrá partir de una similitud semántica y buscar la similitud fónica que le permita unir dos palabras que no se parecían. Shakespeare, para unir /wild woman/ y /cat/ necesitó la ayuda mediadora de /Catherine/, personaje que aúna rasgos fonéticos y semánticos de “cat” (femenina, salvaje). Joyce, en cambio, para unir Freud y Jung, encuentra la palabra alemana Jungfrau, joven doncella –lo cual no le resulta difícil porque pensaba en su hija Lucía, paciente de Jung–. Y así

llega a “Jungfraud” (*Ib.*:460). Comoquiera que él consideraba el psicoanálisis un fraude lo relaciona con la frase hecha “young and easily frightened”; logrando así, de “Jungfraud”, “young and easily fraudened”. (*Ib.*:115). El concepto de fraude se relaciona con “mensonge”: *jung* y *freud* tienen que ver con “songe”, el sueño –pero el sueño lleva a *Finnegans Wake* también, lo cual le conviene–; y la palabra “song” está incluida. Podría construir ya “Jungfraud mensonge book”, pero, cambiando sólo una letra, añade también mensaje (message) y caos (mess): “Jungfraud’s Messonge-book” (*Ib.*:460). Si contemos, nos encontramos con mujer joven, Jung, Freud, fraude, mentira, (mis) sueño(s), canción, caos, libro... son nueve ideas interrelacionadas en tres palabras. Por otro lado, está relacionado claramente con las citadas “Scherzarade” (cuento-juego nocturno sin fin, enigmático, farsa), y “slipping beauty” (belleza durmiente, lapsus). Es la visión insistente desde muchas perspectivas de los mismos temas. Joyce martillea sobre la *quidditas*, la esencia de la idea.

#### **VI.4. m) La *digressio* y el *hammering*: de la multiperspectiva a la *quidditas***

Aunque se emplea en todo el libro, la *digressio* llama la atención al inicio, siendo lo que más desorienta, impacta y desmotiva, más incluso que los retruécanos. No se trata de un texto lineal perturbado por digresiones extemporáneas, que a la postre vuelven a su cauce, sino de un texto construido precisamente sobre el principio de la digresión –deconstruido–, edificio cuyos ladrillos van montándose en todas direcciones, que ni se reconducen ni parecen reconducibles a un hilo común, sino que insisten en exhibirse como senderos que se bifurcan y vuelven a bifurcarse hacia el infinito o la nada. Algo muy similar a la *fuga de ideas* de que estaba aquejada Virginia Woolf pero cuyo ritmo perfectamente mantenido lo distingue de la verborrea esquizofrénica. La *digressio*, en la retórica clásica horaciana y en la interpretación convencional de Aristóteles, es un recurso condenable, y lo que Joyce hace es emplear esta licencia prohibida como ley estética de su obra. No se trata de que se permita una licencia ocasional, sino que lleva a cabo una inversión exacta de la preceptiva retórica. Igual que los nombres de los personajes cambian caprichosamente, confundiendo al lector<sup>306</sup>, cualquier frase o elemento puede generar un mundo de comentarios minuciosos digresivos (es la *escenografía* de que se quejaba Pound, para quien ni el fin estético más elevado podía justificar tal nivel de complicación). Sin embargo, es así exactamente como funciona la mente en el estado de sueño. Cualquier motivo soñado puede agigantarse y tomar las riendas del sueño, apoderándose de todo, y ser sustituido a su vez por cualquier otro tema, en cualquier momento, de un modo que nos parece aleatorio al recordar el sueño. Ahora bien, el hecho de que, si lo recordamos, no entendamos el sueño no cambia nada; nuestros sueños están codificados para que no entendamos su significado conscientemente –pues sería dañino–, pero también para liberarnos a un nivel en que los entendemos muy bien –inconscientemente–, como mostró Freud<sup>307</sup>. Y, si entendemos además el

---

<sup>306</sup> En realidad se trata de la visión en distintas perspectivas de la identidad, volviéndola poliédrica.

<sup>307</sup> Otra cosa es que su aplicación sea discutible, por ser excesivamente mecanicista; pero eso no rebata la idea fundamental.

sueño de *Finnegans Wake* como alegoría de la realidad, quizás tengamos que admitir que su decurso es más parecido al sueño de lo que queremos creer.

Pues bien, al igual que en los sueños de los pacientes freudianos (y de todos) hay temas recurrentes enmascarados, también los hay en el sueño que es *Finnegans Wake*. Joyce los esculpe mediante lo que llamó ‘hammering’. (Brown: 103). Para ello, tiene que seguir el proceso inverso. Todos hemos experimentado cómo nuestra mente vuelve a soñar en temas obsesivos mediante variaciones –a veces muy parecidas, otras enmascaradas–; decimos entonces que hemos vuelto a tener el mismo sueño, o a soñar con lo mismo. En *Finnegans Wake*, es el autor el que elige los temas y les va dando diferentes formas y revistiéndolos de máscaras y transmutaciones, pero esos temas son los mismos<sup>308</sup>. Las cartas de Joyce describen su proceso compositivo como un martilleo sobre los elementos, primero desde dos lados, y luego desde muchos, hasta que se funden entre ellos. Es una composición que aplica muchas perspectivas pero sobre un número finito de temas, en lugar de una única perspectiva lineal. La acción lineal es sustituida por esos temas, y el dinamismo se da en la constante revisión, recreación, redefinición de los mismos temas bajo nuevas perspectivas fónicas y semánticas. Al final, nos queda la *quidditas*, la esencia de lo que llamamos anteriormente temas mínimos, enriquecida por tantas perspectivas que es interiorizada, profunda, y por lo mismo, etérea, espiritualizada, estilizada, abstracta.

#### VI.4.n) Humpty Dumpty, nonsense, nursery rhymes, acertijos, lexicon, scrabble

El cosmos *naïf* de las *nursery rhymes*, fusionado con el Surrealismo y el music-hall, y marcado por la identificación de HCE con Humpty Dumpty, lleva también a lo crucigramático, al acertijo y a las sopas de letras o al juego del *scrabble* (llamado *lexicon* en la época de Joyce). El acertijo, y en especial el acertijo irresoluble, y el *nonsense*, son una constante desde *Ulysses*, ya anunciados en *Néstor*; por ejemplo, en *Finnegans Wake* tenemos la frase “Gee each owe tea eye smells fish” (*Finnegans Wake*: 299, note 3); “G. H. O. T. I. spells fish” es un acertijo enviado por Ollier a Leigh Hunt en 1855. El acertijo pone de relieve la inconsistencia fonológica de la ortografía del inglés; efectivamente, “GH” suena /f/ en cough, tough, laugh... “O” suena /i/ en women, “TI” suena /sh/ en nation, proclamation, etc...; y todo junto, GHOTI, tocando lo absurdo, podría ser FISH. Joyce toma el acertijo y lo enmaraña: en lugar de decir “Ge eich ou ti ai”, lo modula extrayendo palabras de las letras: GEE EACH OWE TEA EYE. Y *fish* le sugiere el último matiz, es decir, el cambio de “spells” fish por “smells” fish<sup>309</sup>.

<sup>308</sup> Es un sistema loyoliano. Como puede apreciarse en *A Portrait*, la descripción de las penas del infierno procede por todos los sentidos (visión del fuego, sonido de los alaridos y blasfemias de los condenados, olor a azufre y putrefacción, tacto del fuego en la carne, sabor del fuego...) de manera que el oficiante incite al horror al castigo, y a la confesión, más que al arrepentimiento del pecado (*Vid.* Pérez de Ayala, *A.M.D.G.*:102-110). Esta vía múltiple de interiorización de un tema, también usada en el análisis de conciencia y el estudio, es empleado en *A Portrait*, empleando varios o los cinco sentidos para poner en perspectiva ese tema. (*Vid.*: p.171 y notas al pie 109 y 197).

<sup>309</sup> Es una muestra más de la dificultad cultural y lingüística de llevar esto a una traducción, a menos que sea una recreación completa. ¿Cómo poner de manifiesto la inconsistencia fonológica del castellano, que es casi nula en comparación con estos ejemplos del inglés? Y, si se lograra, ¿cómo relacionar el fragmento con este acertijo de Ollier? La traducción de *Finnegans Wake* requeriría una recreación integral del texto y un enorme talento.



Por otro lado, estas dificultades ponen de manifiesto que la intención de Joyce era que el lector tuviera una lectura global en la que muchos enigmas pasaran desapercibidos. Pero, después, en una lectura pormenorizada, el lector sería consciente de muchos más detalles: su propósito final con la composición de este libro sería mantener entretenido al lector toda su vida. La presencia de esa gran cantidad de elementos opacos, indescifrables, la intenta compensar con la fluidez del ritmo que sobrevuela por todo el texto; algo así como la lectura de salmos o de poemas de Whitman, o las misas en latín, que, pese a que el receptor no capta buena parte del contenido, intuye el mensaje por el revestimiento litúrgico y la musicalidad. En realidad, no parece que la pretensión del autor fuera ponerse por encima de las destrezas de los lectores, sino compartir su experiencia de un cosmos absurdo que sólo encuentra sentido como *funnaminal, funnominal world*.

#### VI.5. Significación de *Finnegans Wake*: la reinención de la lectura y la escritura

Con este libro, Joyce pretende, de forma audaz y valiente, reinventar la escritura y, en consecuencia, la manera de leer a todos los niveles: entiende de una manera diferente y totalmente nueva los temas, los personajes, el argumento, la manera de leer y redactar, y el concepto de novela; y lo hace utilizando recursos ya preexistentes pero de una forma inédita:

Whenever someone asks me if I have read *Finnegans Wake* (...), I have to stop myself and ask them what they mean by the word “read”. That’s what *Finnegans Wake* does. The book makes you question in a radical way what you mean by words like “read”, “novel”, “plot”, “character”, “themes”. (...) as soon as you begin to say something about it, to embrace it, it disables your words with its own, its vast deconstructing cosmos swallowing up all attempts to encapsulate it finitely”.  
(Blades: 140)

Para Derrida, es ridículo decir “yo he leído a Joyce”, porque siempre lo estamos leyendo en el filo (Pindar, 2007: 159). Joyce nos hace poner los pies en el suelo: lo que ocurre más bien es que Joyce pone ante nuestros ojos la infinita ilegibilidad –y la imposibilidad de la legibilidad en términos absolutos– de toda obra literaria. Nos obliga a encarnarnos con la ilegibilidad de cualquier obra artística, y, de hecho, la incomprendibilidad de cualquier cosa. Joyce no oculta el marco bajo una apariencia de acabado perfecto y terminado, poniendo el dedo en la llaga: siempre estamos transitando por los bordes de la lectura, y es igualmente inapropiado decir “he leído a Cervantes”, como afirmar, respecto de cualquier cosa, “ya lo he entendido”.

En otras palabras, Joyce no está hablándonos de la infinita apertura de *Finnegans Wake* sino de toda la literatura, de cualquier mensaje, y de *nuestra realidad* al completo, apertura que ha estado siempre oculta por una ficción mecánicamente construida y unos sistemas de interpretación unívoca, denotativa, sistematizada *a priori*.

Budgen afirma:

The difficulty in entering into the imaginative world of *Work in Progress* lies in no unessential obscurity on Joyce’s part but in our own atrophied word sense due in large measure to the fact that our sensibilities have been steam-rolled flat by a vast bulk of machine made fiction (Beckett, Samuel et alii: *Symposium*: 41)



Ezra Pound ante la tumba de James y Nora Joyce, Zurich, invierno de 1967

## **TERCERA PARTE**

### **LOS ECOS DE JOYCE EN LA NARRATIVA HISPANA**



## CAPÍTULO VII

### JOYCE Y ESPAÑA HASTA LA PUBLICACIÓN DE *ULYSSES* (1922)

---

#### VII.1. Interrelación de Joyce con la literatura hispana. Introducción

Joyce, que ya provocaba incompreensión y rechazo por su dificultosa lectura en inglés, en España se enfrentó además a la censura, a los obstáculos para adquirir sus libros y a traducciones poco profesionales; por ello, hasta los años cuarenta, poquísimos hispanos lo leyeron, y ello sin la menor noción de sus claves de lectura. Encontramos tres peculiaridades dignas de reseñar:

- que Joyce ha tenido la fortuna de tener como traductores a literatos de renombre.
- que se traduce primero el *Retrato (y Stephen Hero)* y luego *Dublineses*.
- que Latinoamérica siempre fue por delante en la recepción y asimilación de Joyce.

Prueba de ello es que Borges realizó ya en 1925<sup>310</sup>, con el título “La última hoja”, la primera traducción de *Ulysses* (es la última hoja de la edición que manejaba, correspondiente a *Penelope*); en 1953 surgen las traducciones de *Chamber Music (Música de cámara)*<sup>311</sup>, de Zavaleta, y del capítulo XIX de *Stephen Hero* por Joan Ferrater<sup>312</sup> (publicado como *Stephen, héroe*), a la que siguió la argentina de Salas Subirats de *Ulysses (Ulises, de 1945)*<sup>313</sup>, en dialecto porteño, la bonaerense de Bixio de *Esteban el héroe* (ya completo), en 1960<sup>314</sup>, y la notable traducción de *Dubliners* de Cabrera Infante en 1972<sup>315</sup>. Salvador Elizondo hizo una discutible

---

<sup>310</sup> Incorporada en el ensayo “El Ulises de Joyce”. *Proa*, n° 6 (Enero), pp. 3-6, Buenos Aires, 1925.

<sup>311</sup> *Música de cámara*, ed. Librería de Juan Megía Baca. Lima, 1953. En España sólo en 1979 aparecería la versión de Martín Triana (*Música de cámara*) y en 2007 la de Álvarez Amorós en *Joyce: Poesía completa*, que incluye también *Pomes Penyeach, The Holy Office, Gas from a Burner* y *Ecce Puer*).

<sup>312</sup> *Stephen, héroe*, versión de [Juan] F[errater], *Laye*, n° 23, abril-junio 1953, pp. 105-116.

<sup>313</sup> *Ulises*, Santiago Rueda ed., Buenos Aires, 1945.

<sup>314</sup> *Esteban el héroe*, ed. Castellano, Buenos Aires, 1960.

<sup>315</sup> *Dublineses*, Salvat-Alianza, Madrid, 1972.

traducción en 2006<sup>316</sup> de la primera página de *Finnegans Wake*, pero no afrontó la obra entera por su magnitud.

En la península, tras los fragmentos de *Ulysses* traducidos al gallego por Otero Pedrayo en *Nós* (1926)<sup>317</sup>, está la traducción de Dámaso Alonso de *Retrato del artista adolescente* (1926), la de Chamorro de *Dublineses* en 1993<sup>318</sup> y las de Valverde de *Ulysses (Ulises, 1976)* y *Stephen Hero (Stephen el héroe, 1978)*; aparece luego la más elaborada versión de *Ulysses (Ulises, 1999)* de García Tortosa, la discutible traducción de *Anna Livia Plurabelle* (1992<sup>319</sup>), también de García Tortosa, y la poco rigurosa de *Finnegans Wake* por Pozanco (1993). Veamos en un flash la diferencia entre las tres traducciones de *Ulysses* (Vid. Vila-Matas:7) que ha señalado Vila-Matas (en negrita indico la aliteración, en barra inclinada las cesuras y en subrayado el uso de frases-verso quiasmáticas, típicas de Joyce):

<u>Before born/ babe bliss had./ Within womb / won he worship.</u>	JOYCE (1922)
➤ El bebé aún no nacido era feliz. Dentro del vientre era ya objeto de culto.	➤ SALAS SUBIRATS (1945)
➤ Aún <b>no</b> nacido <b>niño</b> <b>nadaba</b> en <b>ventura</b> . En <b>vientre</b> <b>obtuvo</b> veneración.	➤ VALVERDE (1976)
➤ <u><b>Ant</b> <b>nascencia/ el ninno</b> dicha aue. <b>Adientro</b> del <b>uientre/ veneracion</b> <b>él retouo</b>.</u>	➤ G <sup>a</sup> TORTOSA <sup>320</sup> (1999)

Aquí se ve claramente que la primera traducción argentina de Salas opta por la comunicabilidad, no teniendo quizá conciencia de las intrincadas estructuras paralelísticas y la importancia de la forma y el artificio. Sólo Valverde imita la aliteración con cierto arte, y sólo G<sup>a</sup> Tortosa emula *aceptablemente* el paralelismo estructural, quiasmático de las dos frases-verso joyceanas y el hipérbaton final; también intenta transplantar la aliteración de la rima inicial inglesa a la interna, pero es poco efectiva porque, al no poder asociarla a la cadencia rítmica rápida del original, no traduce su efecto de flujo, sino el de prosa lenta. Esta transformación del ritmo eléctrico, instantáneo, en cadencia lenta, va a ser un problema endémico generalizado tanto de traductores como de epígonos de Joyce en español, más polisilábico y, por ende, más lento que el inglés.

La asimilación de Joyce en España pasó así por distintas etapas; hay un primer momento de descubrimiento orteguiano, de 1922 hasta el 36; un segundo, el periodo bélico del 36 al 39; cada una de las décadas siguientes va a ir madurando lentísimamente la asimilación desde el desconocimiento general –excluyendo una élite intelectual– hasta la idolatría de Joyce; y, después de la idolatría de los 80 y 90, Joyce y su influjo parecen haber hastiado a las nuevas

<sup>316</sup> Publicada en la revista *Casa del Tiempo*, nº 89, p.53-6, UAM, junio, México, 2006.

<sup>317</sup> *Ulysses. Anacos da soadisema novela de James Joyce postos en galego do texto inglés*, por Ramón Otero Pedrayo, revista mensual *Nós* (La Coruña), 32 (15 de agosto) 3-11, Imprenta e Papelería La Región, Ourense, 1926.

<sup>318</sup> *Dublineses*, ed. Cátedra, Madrid, 1993.

<sup>319</sup> A pesar de haber sido elogiada, sentimos al leerla no sólo la distracción de una traducción hispanoamericana, sino además la artificiosidad de un traductor que intenta la mimesis de una variante andaluza, sin ser escritor; y, para colmo, la idiosincrasia irlandesa y andaluza son tan potentes y diferentes, que resulta grotesco; por otro lado, el humorismo inherente al habla andaluza provoca efectos cómicos inevitables, mientras en Joyce el *pun* puede ser lírico o cerebral.

<sup>320</sup> Cotejo incluido en el artículo online de Vila-Matas, *El incubo de lo imposible*, apartado 7 (*Juego de palabras en contexto: La rosa de Castilla*), en <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/esclagoe2.html>.

generaciones que, saturadas de creaciones que aplican y dan por sentadas las innovaciones –empleadas, además, de forma mecánica y utilitaria–, ni valoran su complejo alcance ni desarrollan su potencial. Veamos, en sus principales exponentes, cómo se produjo la asimilación, auge y caída del arte nuevo.

## VII.2. Puentes bidireccionales: Larbaud, Eliot, Unamuno, Marichalar y Llona

Podemos colegir que los autores del 98 y 14 estuvieron en situación de tener noticia temprana de la importancia de Joyce; hay sobre todo cinco nombres internacionales que estaban en contacto con la cultura hispana y con Joyce: Valéry Larbaud, Eliot, Unamuno, Marichalar y Víctor Llona; en tanto que puentes transculturales, su efecto era bidireccional, lo cual nos permite adivinar no sólo influencias de Joyce en autores hispanos sino también a la inversa; en concreto, hallamos similitudes con los cosmopolitas Pérez de Ayala, Gómez de la Serna y Valle-Inclán. Larbaud, hispanista, crítico, editor y émulo de Joyce, además de residir en ocasiones en España, se mantenía a la última en literatura española por su correspondencia con Marichalar, a la vez que mantenía correspondencia epistolar con *Shakespeare and Company*, con Joyce (tanto, que recibió uno de los esquemas de *Ulysses* hecho por Joyce), Gómez de la Serna, del que fue el principal traductor, Miró, Baroja, y un sinfín de relaciones literarias españolas. Admirador absoluto (y epígono, con su *Fermina Márquez*, de Joyce), es inconcebible que Valery Larbaud, el poseedor de los esquemas de *Ulysses* no divulgase la importancia de Joyce entre los hispanos; también fue puente –como Marichalar– de los escritores españoles hacia París y es probable que diera noticia a Joyce o a su entorno (a Shaw Weaver, por ejemplo) de lo último en literatura española. En 1921 recibe de Marichalar dos artículos, y los tres primeros números de la revista *Índice*; el 18 de marzo de 1922, Larbaud elogia *Índice* por carta: “La revue est excellente, tout à fait digne de la grande renaissance des lettres espagnoles à la quelle nous assistons depuis une dizaine d’années”<sup>321</sup> (Marichalar, 2002: 14). La cita revela que, desde 1912 al menos, Larbaud sigue el renacer literario español. Esto es, podrá seguir, por ejemplo, *A.M.D.G* y la primera edición de *Lucas de bohemia*, y transmitirlo al entorno de Joyce. En esta década, T.S. Eliot veía frecuentemente a Joyce en París; pues bien, su interés estaba centrado en incluir a Gómez de la Serna en los primeros números de *The Criterion*, la publicación clave modernista, que de hecho estaba directamente inspirada en la publicación española *Índice*<sup>322</sup>, una publicación sobre literatura internacional sin parangón en Inglaterra. Es impensable que Eliot no le hablase a Joyce de su proyecto y por tanto de su publicación inspiradora, en la que colaboraban todos los autores del 98 y del 14. Respecto a Unamuno, Joyce estuvo presente en el *III Congreso Internacional del Pen Club* de París en mayo de

<sup>321</sup> En esta misma carta le ofrece a Marichalar su última conferencia, que precisamente es sobre Joyce, “écrivain irlandais extrêmement important”, y que va a salir, le dice, en la *Nouvelle Revue Française* y en *The Criterion*.

<sup>322</sup> *The Criterion* quería, según sus cartas a Marichalar, emular la revista española *Índice*, en inglés.

1925<sup>323</sup>, presidido por Pérez de Ayala<sup>324</sup>, donde Unamuno dio un discurso sobre *la contradicción*; en aquel momento pudo establecerse una empatía con el exiliado Unamuno, y/o entre los dos políglotas, Joyce y Ayala. Pero, como veremos, ya hay innumerables semejanzas entre ambos desde muchos años antes. Sabemos que por la misma época en que Joyce asistió a las reuniones del *Pen Club* de París en 1926, 1927, 1928 (en honor a Svevo) y 1937, en que dio un breve discurso sobre los derechos de autor (Gómez de la Serna y Unamuno firmaron la carta en defensa de los derechos de autor de Joyce, cuyo *Ulysses* había sido pirateado en Estados Unidos).



Julio Camba, Pérez de Ayala, Valle-Inclán y el torero Belmonte. El contacto personal y epistolar, el intercambio de ideas y la colaboración entre artistas como Valle, Pérez de Ayala, Unamuno, Ortega y otros autores del momento era frecuente.



Pérez de Ayala con Unamuno en Londres.



Ortega y Pérez de Ayala

Otro puente fue el peruano Víctor Llona, amigo de tertulia de Joyce en su primera estancia juvenil en París de 1902 a 1903, que retomó la relación cuando Joyce regresó a París en 1921, hasta el punto de que participó en *Symposium*. Que, en tertulias tan frecuentes, Llona no tocara la literatura hispana, a Vallejo, o al chileno Huidobro, es difícil. Huidobro, ya en 1930, nueve años antes de *Finnegans Wake*, creaba neologismos por aglutinación morfémica como: “Al horitaña de la montazonte/ La violondrina y el goloncelo (...) (Huidobro, *Altazor*: 68), y que titula el manifiesto creacionista “*Non serviam*”, lema demoníaco crucial en Stephen y Joyce<sup>325</sup>. Y Vallejo, que, con su rupturismo hacia una enigmática lógica de lo ilógico, epifánica, profundamente recóndita, usa lógicas fónicas, rompe la ortografía, la mecanografía, el espacio y el tiempo, o, adelantándose a Joyce, desmonta la semántica en modos inauditos cuando habla del “vino que enviudó de esta botella” (Vallejo, *Poemas humanos*: 89) o del “traje que vestí mañana” (Vallejo, *Trilce*: 14); de hecho, Llona enviaba obras y noticias de Joyce a autores latinos, como Mariátegui y Eguren.

Críticos como Larbaud, Marichalar o Eliot, a través de las revistas internacionales, constituían puentes culturales bidireccionales. En “El pregonero de Joyce”, Pérez de Ayala

<sup>323</sup> Asistieron Unamuno, Alfonso Reyes, Pirandello y Larbaud, quien dominaba el español y podía hacer de intérprete. Hay un testimonio de que Joyce estuvo en una reunión en 1926 en que habló en todas las lenguas, según afirma Louis Gillet, fue “una de esas noches en que uno ansía hablar todas las lenguas”; si Joyce, en la de 1925, hizo lo mismo, pudo fácilmente hablar con Pérez de Ayala y Unamuno, que además eran también políglotas.

<sup>324</sup> La primera formación del *Pen Club* de Madrid, de 1922 —en pleno auge del *Ulysses*— incluía a Azorín, y Maeztu, Gómez de la Serna y Pérez de Ayala; la presidencia pasó de Azorín a Pérez de Ayala en 1924.

<sup>325</sup> El manifiesto es de 1914, y es difícil saber quién lo tomó de quién, toda vez que el manifiesto no indica fecha y los *instalments* de *A Portrait* están saliendo simultáneamente. Ambos tienen un precedente común en el poema *Non serviam* de Unamuno; la frase *Non serviam* reaparece en *Circe*, ante las recriminaciones de su madre-fantasma.



elogia la defensa que Marichalar hace de Joyce, similar a la de H.G.Wells (Pérez de Ayala, 1958:71); y en otro artículo escribe sobre Marichalar: “Agradezco y admiro a una persona de fiar que se toma por mí el trabajo penosísimo de leer con seriedad todas las futilidades parisienses que cotidianamente son presentadas al mercado internacional y luego me da cuenta cumplida de lo que cada cosa es, por donde yo infiero qué es lo que vale la pena ser leído”<sup>326</sup>. Había, pues, entre Europa, un seguimiento de la renovación española y la Generación del 14, como hemos visto en el caso de Larbaud, y en España de Europa. Por tanto, la posibilidad de que obras hispanas llegaran a manos del irlandés era tan factible como la de que los hispanos le leyeran a él.

### VII.3. Tres similitudes inquietantes: Gómez de la Serna, Pérez de Ayala y Valle

Fuera a través de estos u otros puentes literarios, o por contacto indirecto (a través del interés irlandés o jesuíta por España, o del interés en el mundo jesuítico por España, su madre fundadora, o de Larbaud, Eliot, Pound, o de *Shakespeare and Company*, existen posibilidades de que Joyce leyera autores hispanos en muchos momentos, y se justifica la hipótesis de alguna influencia razonable entre Joyce y los españoles Ramón, Ayala y Valle ( quienes, además, se veían o se escribían). Además, estaba en aquel ambiente, eliotiano, el remodelar influencias, y especialmente Joyce afirmaba carecer de imaginación y centraba su mérito en su capacidad para sacar partido de ideas ajenas, no importaba su origen, y que, como veremos, es lo que pudo ocurrir con ideas de Pérez de Ayala y Valle. Así, le dijo a Bugden: “When you get an idea, have you ever noticed what I can make of it?” (Bugden, 1937: 327)

### VII.4. Joyce y Ramón Gómez de la Serna: rivalidad y concomitancias

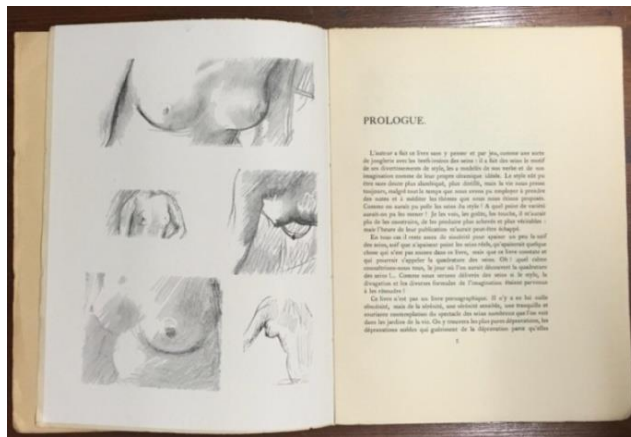
En el primer cuarto de siglo se da una misma *tendencia minimalista* en el *imagismo*, las *epifanías*, *riddles* y frases redondas de Joyce, y la *greguería*. El pseudo-surrealismo de Ramón –en greguerías, teatro o novelas– coincide en *el uso metaliterario* del relato o del discurso absurdo o incongruente de Joyce (la *parábola del Pisgah*, el discurso de *Scylla y Charibdis*, *Finnegans Wake* –la carta, la gallina–). Pero mientras Joyce estructura el fragmentarismo, (sólo aparentemente escrito con soltura, por su naturalidad), Ramón escribe realmente a vuelapluma. Ambos son marinetianos; Ramón fue quien publicó en España el *Manifiesto futurista* y fundó el ultraísmo, efímero –ismo, ecléctico de todos los vanguardismos, con Huidobro, Guillermo de Torre, Borges y Larrea, en la revista *Ultra*. Y ambos están influidos por el simbolismo, y hacen referencia al *Tristán* de Wagner o a las correspondencias de Rimbaud: “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu; (...) voyelles,/ A, noir corset velu des muchas éclatantes (...) / ; E, candeurs de vapeurs et des tentes, (...) (cit. en Aguiar: 31-2) Joyce escribe: “Books you were going to write with letters for titles. Have you read his F? O yes, but I prefer Q. Yes, but W is wonderful. O

---

<sup>326</sup> “Antonio Marichalar juzgado por Pérez de Ayala”, en *La Verdad*, Nº 53, Murcia, 10/10/1926. El artículo indica que está a su vez tomado de *La Prensa*, aunque ahí no aparece.

yes, W.” (*Ulysses*: 40-41)<sup>327</sup>. Ramón hace greguerías sobre el abecedario: “La ‘U’ es la comba del abecedario”; o “La O es la I después de beber”. Joyce alumbró una forma lúdico-abstracta, que epifaniza la integración de lo infantil y lo adulto en *Finnegans Wake*, pero los juegos de Ramón son tan *naïve* que nos distancian de lo infantil. De hecho, hacia 1922, F.S. Flint expresó a T.S. Eliot su gran incomodidad estética, tras traducir un texto de Ramón para el primer número de *Criterion*, proponiendo en su lugar uno de Marichalar, y Eliot respondió el 17 de agosto de 1922: “Our views about Gómez are not widely divergent” (Eliot, T.S., *The Letters of T.S. Eliot*, vol.I: 727), insinuando el 6 de noviembre que había que rebuscar para encontrar alguna greguería que pudiera pasar por presentable<sup>328</sup>, para los lectores frívolos: “I do not want very much, only two or three of those which you think can be made most presentable. At any rate they will provide relief for the lighter-minded of our

readers who find the review too dull and indigestible”. (*Ib.*: 774). Ese mismo año, Eliot veía con cierta frecuencia a Joyce en París, con lo que el tema de Ramón pudo surgir. En todo caso, tenemos constancia de que Joyce tenía una traducción al francés de *Senos* (*Seins*, traducida por Jean Cassou) en lo que queda de su biblioteca personal, lo que no significa que no leyera más cosas de Gómez de la Serna, especialmente



*Seins*, traducción de 1924, en la misma edición francesa que tenía Joyce en su biblioteca personal.

*Ismos*, o a otros hispanos, en traducción. Era inevitable, principalmente, porque el principal adalid de ambos en Europa, Larbaud, catalogó a los autores contemporáneos poniendo en primer lugar a Ramón y en el segundo a Joyce, seguidos de Proust. Ortega y Gasset también los relaciona, y sigue privilegiando a Ramón, en “La deshumanización del arte”: “Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera —no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida— son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce.” (Ortega: 76). De hecho, en *Finnegans Wake*, escrita después de estas comparaciones, la presencia de Tristram<sup>329</sup> podría incluir entre sus alusiones en planos múltiples<sup>330</sup> una alusión a Ramón. Para captarla,

<sup>327</sup> Esta intención juvenil de jugar con el alfabeto es autobiográfico: como ya he observado, la primera obra de Joyce fue *A Brilliant Career* (ABC), y luego siguieron *Dubliners* y *Exiles* (D y E).

<sup>328</sup> Aún así, le rogaba accediese (sin duda, no sabiendo español, la opinión del hispanista Larbaud pesaba en él, y sobre todo quería un *Criterion* que mostrase el panorama internacional a toda costa, y Ramón estaba en auge).

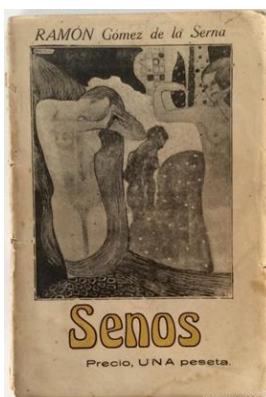
<sup>329</sup> *Tristán e Isolda*, como es sabido, es una leyenda incorporada al ciclo artúrico, idilio extraordinario, que escapa de todas las normas y de los sentidos morales, enraizada en tradiciones que probablemente se remontan a la época de la dominación vikinga de la isla de Irlanda en el siglo X, durante el periodo del Reino de Dublín.

<sup>330</sup> *Tristram* puede aludir simultáneamente a Sir Almeric Tristram, conquistador anglonormando de Irlanda y fundador del castillo de Howth, —al *Tristram Shandy* de Sterne, a *Tristán e Isolda*, a la ópera de Wagner, y a sí mismo—

recordemos que Ramón firmaba como Tristán sus primeras obras; que, en su tercer regreso de París (“passencore”<sup>331</sup> rearrived from North Armorica”<sup>332</sup>), llevó una lucha *peninsular* literaria (pen) en solitatio (isolate) [=“to wielderfight his penisolate war”]; que es rupturista (“violier d’amores”<sup>333</sup>) y el autor de “Ismos” (“isthmus”):

Sir Tristram, violier d’amores, fr’over the short sea, had passencore rearrived  
from North Armorica on this side the scraggy isthmus of Europe Minor to  
wielderfight his penisolate war (Finnegans Wake: 3)

Se puede incluso relacionar este fragmento con otro de Ramón (en *La eutrapelia del jazz-band*), incluido en *Ismos*, en el que relata expresionistamente cómo los ruidos del jazz llegan por la ventana a la casa del músico de la *viola d’amor*. (Rodríguez de la Flor: 127). La referencia a este instrumento es harto infrecuente, y la idea del arte rupturista (*violier*) está también en lo que Ramón llamó *jazzbandismo*.



*Senos*, en su edición original de 1917<sup>334</sup>



Ramón Gómez de la Serna también daba vueltas al concepto de la poliedricidad de la personalidad y el ente; aquí, se hizo un montaje de retrato en multiperspectiva.



Primera edición de *Ismos*, de 1931.

## VII.5. Hipótesis de influencia de la obra de Pérez de Ayala en Joyce

El primer narrador experimental del siglo XX en español es Pérez de Ayala<sup>335</sup>; pero, dadas las fechas de publicación, sólo pudo haber influencia de él hacia Joyce. Una primera comparación

<sup>331</sup> “Passencore”= Pas encore: todavía no ocurrido; + *passenger* (idea del viajero –ligada a “rearrived”).

<sup>332</sup> *Lutetia*, París, está exactamente en el norte de Armórica (North Armorica), en la frontera, y de París volvió Ramón, por tercera vez –“rearrived”–, hacia 1914, a Madrid, fundando la *Sagrada Cripta del Café Pombo* en solitaria lucha (isolate war) literaria (pen) peninsular (todo fundido, “penisolate”) contra todas las tendencias; “scraggy isthmus” podría referirse a su libro más notorio, *-Ismos* y a los endeble (*scraggy*) –ismos españoles en que participó Ramón, como el *ultraísmo*, o el *ramonismo*.

<sup>333</sup> Esta alusión, de ser correcta, está combinada con la alusión al instrumento *viola d’amore* —ya que en otro plano se estaría refiriendo al *Tristán e Isolda* de Wagner, o sea a un campo semiótico de lo musical, contraponiéndola a la *viola de lucha* (wiel/der/figh = “viola de lucha” a la vez que empuñar (wielderfight). Es decir, significaría “luchar su guerra solitaria literaria peninsular”—his penisolate war—). Podría incluso haber en la palabra “pen” una alusión, ya a un tercer nivel de sentido, al Pen Club, donde Ramón y Joyce hacían su *guerra*.

<sup>334</sup> Catálogo enciclopédico de pechos femeninos, *Senos* inicia una línea que sigue Cela con sus varios “diccionarios”, *Izas*, *Rabizas* y *Colipoterras* (catálogo de prostitutas), o *Rol de Cornudos*; y, en los 80, *Coños* de J.M. de Prada. Es la transformación en objeto lúdico y estético de esa obsesión catalogadora de la Escolástica o el enciclopedismo ilustrado, y sus precedentes son las *physiognomiche*, *summae* y compendios medievales, que se retrotraen al afán ordenador, de naturalista, de Aristóteles.

<sup>335</sup> Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) tenía resonancia internacional al ser, además de novelista, periodista y embajador en Londres. Estudió en los jesuitas, donde consiguió un gran caudal de conocimientos humanísticos, debidos al erudito Julio Cejador, retratado en *A.M.D.G.*; su estreno teatralizado, *A.M.D.G.*, al que asistió Azaña, provocó una manifestación en que se detuvo a Primo de Rivera (*Pérez de Ayala, Belarmino y Apolonio*: 16), mientras

de su obra con la de Joyce levanta la alarma hacia dos títulos: *A.M.D.G.*, *La vida en los colegios de jesuitas*, parece próximo a *A Portrait*; y *La pata de la raposa* recuerda el tema enigmático de la zorra en el *riddle* de *Ulysses*. En efecto, la lectura de la primera nos muestra un caudal de similitudes con *A Portrait*, y en la segunda, el tema de la *raposa* –como en Joyce “*the fox*”– simboliza la muerte del único ser que le ama por la irresponsabilidad cruel del artista autoendiosado (así como Stephen sin quererlo “mata” a su madre). Al analizar su obra, descubrimos que abundan entre Pérez y Joyce similitudes formales y estructurales que, vistas una a una, muy bien pueden responder a soluciones similares para los mismos problemas estéticos en un mismo periodo y clima cultural; pero, vistas en conjunto, nos parecen demasiadas. Ayala se caracteriza por la ironía y el uso de un lenguaje muy refinado, abundante en alusiones, banalización de arquetipos míticos y odiseicos, plurilingüismo, citas grecolatinas, referencias en clave, intertextualidad, cultismos, helenismos, aplicación del esperpento a la novela, multiplicidad de perspectivas más allá del tiempo lineal, incorporación de texto en forma teatral a capítulos sueltos de novelas, *contrapunto* o división de página en dos columnas para contrastar puntos de vista, reproducción y observación del habla coloquial, y reproducción mimética de pronunciaciones, sonidos y *malapropiaciones*. Son todos elementos joyceanos, como lo son la referencia y aplicación de la *coincidentia oppositorum* viquiana, la relativización del tiempo, el menosprecio de la trama, el metadiscurso, la disolución de identidades, los epónimos, la multiperspectiva, el autodescrédito y la desvelación del marco artístico o la mixtura de los géneros dramático, épico y lírico –Ayala crea la *novela poemática*–. De hecho, Amorós subraya la similitud de Ayala con varios autores con rasgos compositivos joyceanos; lo asemeja a Cortázar: –“es más fácil comprender a Pérez de Ayala desde *Rayuela* que desde *Fortunata y Jacinta* (...)” (*Pérez de Ayala, Belarmino y Apolonio*: 25)–, y lo considera antecedente de Torrente y Martín-Santos (*Ib.*). Su orfandad, su educación jesuita, su decadentismo, su crítica a su nación, la prohibición de sus obras por el estado y su exilio de 20 años, hacen que sus ideas estéticas y vitales sean similares a las de Joyce; como Joyce, cultivó todos los géneros, para culminar en la narrativa experimental. Todas las técnicas de *simultaneísmo* y *contrapunto*, *paralelos míticos* homéricos –incluido Odiseo–, y una cantidad inusitada de semejanzas estilísticas, estructurales, temas, ideas, y por si fuera poco, fragmentos, palabras clave, sentencias y motivos muy concretos y peculiarísimos del ovetense reaparecen en Joyce, creemos que *reelaborados*.

En este sentido, he localizado tres indicios de que Joyce no sólo leyó en algún momento a Ayala, sino de que le inspiraba aún mientras concluía *Finnegans Wake*. El primer indicio es la historia *The Cats of Beaugency*<sup>336</sup> (1936), versión de la misma historia relatada por el jesuita Sequeros en *A.M.D.G.* (de 1910). En ambas, el Diablo construye un puente pero a cambio pide

---

Ortega sólo le reprocha no haber sido más duro. (*Ib.*:18). En 1927 obtiene el Premio Nacional de Literatura, opta al Nobel y en 1928 es elegido miembro de la Real Academia Española. Cesa como embajador en Londres en 1936.

<sup>336</sup> El 10 de agosto de 1936 Joyce le envió la historia *The Cats of Beaugency*, o *The Cat and the Devil* en una carta a su nieto Stevie, inicialmente publicada por Stuart Gilbert en *Letters of James Joyce* (1957); se ha publicado como cuento ilustrado a partir de 1968.

llevarse al primero que lo cruce, que resulta ser un gato. Aquí no hay duda de la anterioridad de la versión ayaliana, como señaló Amorós (Coletes: 34); es un cuento folklórico<sup>337</sup>, pero Joyce la pudo tomar de *A.M.D.G.* De hecho, hay peculiaridades comunes a ambos textos que no proceden del cuento tradicional; he señalado en color naranja **una misma ironía metadiscursiva**; en azul oscuro, la **onomatopeya**; en malva, **puns con la palabra diablo**; en verde, el **disfraz**; en rojo, la **atribución de un nombre** al que negocia con el Diablo:

#### Versión de Pérez de Ayala

Pues **hay un puente en Francia, entre otros muchos puentes, no vayáis a creer**. Pero este puente, que se llama el de Saint-Cloud, es un puente que... ¿a que no averiguáis quién lo hizo? Pues lo hizo el diablo. Es lo cierto que el maestro de obras se veía negro para concluirlo, porque, según parece, sus planes no estaban bien y no había forma de darle remate. Se hundió varias veces y hubo que comenzarlo de nuevo. En esto que se le aparece un personaje **embozado** al maestro de obras. Comenzaba la noche. “Señor **Dubois** —porque se llamaba así el maestro—, yo soy Satanás.” “Muy señor mío.” “Yo te hago el puente.” “No caerá esa breva”. “Te lo hago, pero...” “Sepamos el pero.” “con una condición, y es que lo primero que pase, persona o cosa, sea para mí. Tú has de apoderarte de ello y hacerme entrega. ¿Hace?” “Ya lo creo que hace.” Conque **tiqui, taca, tiqui, taca**, el puente crecía asombrosamente **por arte de Satanás**. El maestro, que era un galopín, pero temeroso de Dios, escápase a su casa y habla al oído a su mujer. Cuando amanecía, el puente estaba ya concluido. “Ya sabes; lo prometido es deuda.” “Sí, señor Satanás. Esperemos.” Pasado un momento, dice el maestro: “Por allí me parece que viene algo.” ¿Y sabéis lo que era? El gato del maestro. Éste lo cogió por el rabo y se lo dio al demonio, el cual huyó avergonzado y confuso. (*Pérez de Ayala, A.M.D.G.*:83-4)

#### Versión de Joyce

(...) Beaugency is a tiny old town on the bank of Loire, France’s longest river. **It is also a very wide river, for France at least.** (...)

The devil, who is always reading the newspapers, heard about this sad state of theirs so **he dressed himself** and came to call on the lord mayor of Beaugency, who was named **Monsieur Alfred Byrne**.

(...) The devil told the lord mayor what he had read in the newspaper and said he could make a bridge for the people of Beaugency so that they could cross the river as often as they wished. He said he could make a bridge as good as ever was made, and make it in one single night.

The lord mayor asked him how much money he wanted for making such a bridge. No money at all, said the devil, all I ask is that the first person who crosses the bridge shall belong to me. Good, said the lord mayor.

The night came down, all the people in Beaugency went to bed and slept. The morning came. (...)

The lord mayor put the cat down on the bridge and, quick as a thought, **splash!** he emptied the whole bucket of water over it.

The cat (...) ran with his ears back across the bridge and into the devil’s arms.

**The devil was as angry as the devil himself.** (...)

And he said to the cat: Viens ici, mon petit chat! Tu as peur, mon petit chou-chat! Viens ici, **le diable t’emporte! On va se chauffer tous les deux.** \*\* And off he went with the cat. (*Selected Letters*: 382-4)

La versión de Joyce, de agosto de 1936, escrita para su nieto Stephen en carta, expande al límite la irónica *digressio metanarrativa* y los *puns* a los que apunta el texto de Ayala (“hay un puente en Francia, entre otros muchos puentes, no vayáis a creer”), como cuento infantil *à clef*; e incorpora un diablo que, como Belarmino, se crea su propio lenguaje, pero con “a strong Dublin accent” (Alter ego, pues, del mismo Joyce, que estaba acabando *Finnegans Wake*): “P.S.: The devil mostly speaks a language of his own called Bellsybabble which he makes up himself as he goes along but when he is very angry he can speak quite bad French very well,

<sup>337</sup> Las versiones del *Puente del diablo* existen en la tradición alemana, austriaca y gaélica, y probablemente de ahí le llegaron a Ayala, que vivió en Alemania e Inglaterra; no obstante, en todas ellas, recopiladas por Aarne-Thompson, el chivo expiatorio es un chivo, un gallo o un perro; el *gato sólo lo hemos encontrado* en Ayala y se repite en Joyce.

though some who have heard him, say that he has a strong Dublin accent.” (*Selected Letters*: 384). Al sintetizar, aquí, elementos de *A.M.D.G.* y de *Belarmino*, Joyce encapsula el cosmos de Ayala y lo lleva a su arte. El segundo indicio constituye casi una prueba textual, más clara, que muestra la *imitatio* y reelaboración de un fragmento de *Belarmino* en otro, muy importante en *Ulysses*. Compárese:

Cantó un gallo. Una voz de timbre increíble resonó en la cabeza de Felicitá: “Es la hora en que Lucifer cae al averno y las almas de los justos vuelan a Dios”.

(Pérez de Ayala, *Belarmino y Apolonio*: 235)

The cock crew. The bell stroke eleven. It’s time for this poor soul to go to heaven.

(*Ulysses*: 27)

Ante esta inaudita semejanza se acrecienta la sospecha de una relación directa. Pero aún tenemos un tercer indicio: el embrión del *stream of consciousness*, en forma de carta oralizante, que se asemeja al “Yes” estructurante del monólogo final de *Ulysses*, y, más aún, al final de Issy en *Finnegans Wake*; es la hermosa carta de Angustias, que parece anticipar el fragmento marcado por el ritmo del “yes” obsesivo de Molly<sup>338</sup>, aquí, mediante el vocativo “padre”:

“No te dejé porque no te quisiese, padre. Escapamos sólo para estar seguros de casarnos, padre. Queríamos que usted viniese luego a vivir con nosotros, padre. Pedro le quiere a usted tanto como yo le quiero, padre. Padre, me lo robaron. No sé lo que me pasa, padre. Quiero volver con usted, padre”.

(*Ib.*:229)

Si se quiere algo más definitivo, lo tenemos también: compárese con la última página de *Finnegans Wake* en que la hija, Issy, dice: “sad and weary I go back to you, my cold father, my cold mad father, my cold mad feary father” (*Finnegans Wake*: 628). Nótese que en los tres fragmentos el ritmo genera el mismo efecto de un *pathos* amoroso *angustioso*. Pareciera, desde luego, una nueva remodelación del mismo fragmento<sup>339</sup>.

Ayala, contrapartida de Joyce en España, en tanto que es el principal narrador experimental, afirma que la primera vez que leyó algo de Joyce fue en 1919, y desprecia sus experimentos como líneas “deliberadamente idióticas” y, en cuanto al rigor estructural de Joyce, dice que eso “es inexacto”, lo cual está bastante bien observado<sup>340</sup>, y que, aunque así fuera, “¿qué tiene que ver con el arte, y singularmente con el arte de la novela?”. (Pérez de Ayala, 1958:83) Su objeción pone en duda una de las justificaciones claves de *Ulysses*, que sólo le pareció una curiosidad sin futuro. Pero ésa fue la reacción de casi todos, y probablemente la cambiaría con el tiempo, como Woolf y como casi todos.

Lo que no sabemos, en cambio, es si Joyce le leyó. Muchos críticos se sorprenden en el parecido de *A Portrait* con *A.M.D.G.*, de 1910; lo mismo pudo ocurrirle a Joyce, si se inició en la lectura de la obra de Ayala cuando *A Portrait* era aún un proyecto. Ahora bien, ¿cómo pudo

<sup>338</sup> Cronológicamente es factible que Joyce lo leyera, porque *Belarmino* se publica en 1921 y las últimas galeradas de *Penélope*, que escribió ese año, aparecen en noviembre de 1921.

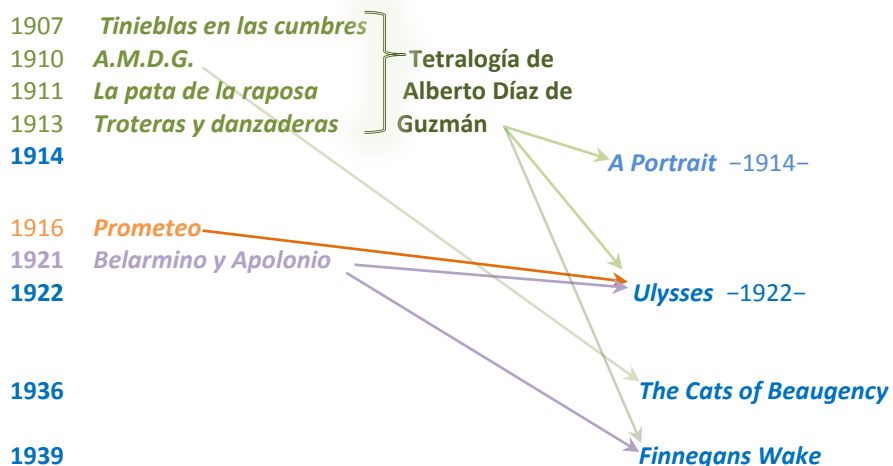
<sup>339</sup> Veremos, además, cómo idéntica técnica aplicada a un tema similar reaparece en *Rayuela* (240-3), en una carta en que la Maga dirige idéntico vocativo rítmico estructurante y patético a su hijito muerto, Rocamadour. Como luego ocurrirá a Cortázar, es en una carta femenina donde Ayala más se aproxima al flujo de conciencia de Joyce.

<sup>340</sup> Ya comentamos en el análisis sobre *Ulysses* que Joyce se salta sus propios esquemas a conveniencia artística: los esquemas de Linati, Stuart Gilbert revelan numerosos vacíos e inconsistencias.

producirse la influencia? Además de los puentes interculturales anteriormente señalados, Pérez de Ayala, corresponsal en Londres de ABC y el Imparcial, miembro y presidente del Pen Club, Premio Nacional de Literatura en 1927, aspirante al Nobel, y embajador de España en Londres, no era ningún desconocido en el ambiente literario anglosajón; las probabilidades de que Joyce leyera a Pérez de Ayala aumentan cuando Eliot le incluye en *The Criterion*. Hay un momento en que sabemos que Joyce y Pérez de Ayala colaboraron con la *Revue de Genève*; por tanto, es indiscutible que Joyce tuvo acceso a ejemplares con textos de Ayala en francés –aunque nuestra hipótesis conlleva que lo había leído mucho antes–. A este respecto, ya en 1969, Jean-Pierre Meylan subraya similitudes temáticas y estéticas, que les hicieron coincidir en la línea editorial anticlerical de de Traz, director de la *Revue*:

Est-ce une coïncidence? Quatre auteurs du XXe siècle qui ont été élevés par les Jésuites et qui les ont publiquement reniés ont été des collaborateurs de la Revue de Genève? Nous croyons que Robert de Traz, dont l'inquiétude religieuse était notoire, fut touché par l'attitude fière de ces révoltés qu'étaient Estaunié, Hellens, Joyce et Pérez de Ayala. (... ..) C'est en 1921 que Pérez de Ayala publia *Belarmino et Apolonio*, (...) *Pilares* y est la ville-univers comme Dublin est le monde clos de Joyce. (...) Marcel Bataillon lui consacra, en 1922, un compte rendu dans le *Bulletin hispanique*. (Meylan: 416)

Junto a estas relaciones, una intuitivas y otras factuales, pero aisladas, he ido encontrando un sinfín de concomitancias sistemáticas con Joyce a lo largo de toda la obra ayaliana, muchas de las cuales ya habían sido observadas por varios críticos; especialmente, *Troteras y danzaderas* es un estudio teórico y aplicación de la *multiperspectiva*, mientras que *Belarmino y Apolonio* insiste en la idea, la pone en práctica, y teoriza y ensaya los rudimentos del *neologismo por aglutinación de morfemas* joyceano. En todas las obras de Pérez de Ayala encontramos la *multiperspectiva*, la alusión mítica y clásica, el *neologismo*, *puns*, fusión de géneros, la *digressio* y los saltos temporales. Bien es cierto que su realización es más rudimentaria, ya que no ha encontrado “*the right tool for the job*”, pero eso precisamente puede indicar que sea su antecesor y de ahí que Joyce perfeccionara sus propuestas. Las relaciones observadas sugieren un amplio esquema de influencia:



Los rasgos más llamativos de Joyce, el *stream of consciousness* y el *monólogo interior*<sup>341</sup>, están ausentes en Ayala, lo que explica que, a primera vista, parezcan autores muy desligados, y que nadie haya encontrado esta correlación, cuya percepción exige leer todas las obras del esquema. Dado que es una hipótesis innovadora, procederé a presentar las similitudes en detalle, obra por obra, detallando con muestras textuales los motivos por los que atribuyo todas estas relaciones.

## VII.6. Similitudes entre la tetralogía de Alberto Díaz de Guzmán y Joyce

*Tinieblas en las cumbres* (1907) lanza, con su escándalo, al autor. Es, básicamente, una obra anticlerical novecentista, que se recrea en la *digressio*, elucubraciones y contradicciones filosóficas, lo sórdido, y la ironía; la imagen crucial es el contraste entre la excursión para ver un eclipse y su carácter de bacanal de señoritos provincianos con prostitutas. Tiene similitudes temáticas, formales y filosóficas con *Ulysses*, *Finnegans Wake* y *Luces de bohemia*; pero es muy anterior. La similitud de su estética es llamativa ya que *Tinieblas* incluye una teoría muy *viquiana*, idéntica a la de *Finnegans Wake*, y que se va a ir implementando a lo largo de toda la narración: el signo no debería guardar una relación arbitraria, sino *mimética*, con su significado:

El lenguaje humano es aún imperfecto, o más bien rudimentario y bárbaro; ni se ha inspirado en la naturaleza ni ha rebuscado los innúmeros sonidos que la laringe puede emitir, y que serían como un eco de los ruidos de la naturaleza (...)  
Si el lenguaje humano fuera perfecto e inspirado en la naturaleza, como lo es el arte de la pintura y de la escultura, podríamos realizar maravillosos poemas.

(Pérez de Ayala, *Tinieblas en las cumbres*: 260)<sup>342</sup>

Otra similitud estética es la noción de *punto de vista*, que, para Prechilla, tal y como se refleja en *Tinieblas*, recuerda los prólogos de Henry James. (Vid. Coletes: 34) Hay un uso del punto de vista múltiple en cada una de sus obras y entre ellas también; es sutil y difícil de captar porque parece un error de autor inexperto, caótico. En ocasiones, sólo se percibe al leer varias obras, pero la intencionalidad del recurso queda demostrada cuando en *Belarmino y Apolonio* lo teoriza como *visión diafenomenal*. Valga como ejemplo el desfile del Circo por las calles de Pilares que se nos muestra desde distintos puntos de vista aunque hay que reconocer que es necesario leer al menos dos novelas para darse cuenta. En Joyce, no obstante, es inevitable percibir la multiperspectiva, dado que el desfile del virrey, visto desde 17 puntos de vista, aparece en un solo capítulo. Ayala es un proto-Joyce, casi imperceptible, pero también Joyce lo es en *Dubliners*. Aunque la estética es casi la misma, su estilo rara vez lleva sus propias ideas tan lejos como Joyce; sólo justificado en la mimesis real desmonta el sistema lingüístico, lo justo para dar el matiz rupturista, con la misma cautela del primer Joyce, como en el siguiente fragmento:

OI ALAS NU EBE D ELA NOCHE  
SORP RENDENTE SEJERCICIOS ACRO VATICOS  
FRENTE LA IGLESIA (Pérez de Ayala, *Tinieblas en las cumbres*: 80)

<sup>341</sup> Que, por cierto, Joyce mismo afirma haber tomado de un autor poco notorio, Dujardin.

<sup>342</sup> En Vico, la poesía fue anterior a la lengua porque era mimética, rasgo formal clave de Joyce.



Aunque igualmente sutiles, encontramos constantes similitudes técnicas entre ambos: para empezar, la presentación de los expedicionarios es similar a la de sus homólogos de *Oxen*. Ennoblecen irónicamente a unos calaveras desvergonzados (“los ínclitos varones...” (Ib.:172); este ensalzamiento irónico medievalizante se desarrolla más al describir el lupanar, deformando la expresión hacia lo monacal y medieval, satirizando la sórdida fraternidad de tales hermanas de clausura, rompiendo el estilo predecible:

El refectorio estaba pared por medio de la cocina, (...); una comida abundante y reconstituyente, según convenía a las duras penitencias que toda aquella gente llevaba. Durante la refección reinó en la femenina compañía dulce espíritu de solidaridad y manso divertimento. Rosina fue conociendo a sus hermanas (...)  
(Ib.: 157-8)

Joyce sólo expande y enriquece la idea, en tono chauceriano: “now lets speak of that fellowship that was there to the intent to be drunken (...) Dixon yclept junior of saint Mary Merciable’s with other his fellows Lynch and Madden, scholars of medicine (...) and young Stephen that had mien of a frèrè<sup>343</sup> (...) and beside the meek sir Leopold.”(*Ulysses*: 371); los caballeros allanan las reticencias a su expedición burdelesca, porque “Preservative had given them a stout shield” (Ib.:378). Y es en *Tinieblas* donde aparece ya, por vez primera, el formato de teatro incluido en la novela, junto al concepto de fragmento prescindible, que retomará Cortázar. Es el “*Coloquio superfluo*”, el que anticipa el tono esperpéntico de los diálogos de *Luces de bohemia*, y que suplica a los lectores pasen por alto (Pérez de Ayala, *Tinieblas en las cumbres*:: 245); volverá a usarlo en *La pata de la raposa*, donde, cortazariano, propone saltar un capítulo y dejarlo, en todo caso, para el final; pero como ni lo elimina ni lo pone al final, estamos aquí ante la *autodescalificación* del texto, que volverá en *Ulysses* y será clave en el postmodernismo. También encontramos el primer nombre de *HCE* en *Finnegans Wake*, Adán, y aquí es también simbólico; su etimología asociativa, que desarrolla más en *Belarmino*, es pre-joyceana:

(...) Yo me llamo Adán, cuyo diminutivo es Yiddy. (...) Adam en hebreo significa tierra roja. Imagine usted si yo puedo ignorar que soy de tierra y que en tierra me he de convertir. Mi apellido Warble, en inglés, vale tanto como gorjear. Vaya usted parando atención en el curioso maridaje de mi nombre y apellido. (...) En mi niñez, en mi adolescencia y en mi primera juventud, la vida y el amor me inspiraron dulcísimos cantos (...) Terrible contraste: el ave canora presa en una jaula de tierra roja, de barro amasado con sangre.”  
(Ib.: 251)

Así, el nombre *Adam Warble*, como *Stephen Dedalus*, está construido por *oposición binaria* de dos perspectivas, y la idea del ave encerrada es similar a la de Dédalo en su laberinto. A lo largo del citado diálogo Yiddy/Alberto, se menciona a *Pirro*, clave en *Néstor*, y el arte como sustituto de la religión –antídoto de la muerte–, e incluye *lo real desagradable escuchado, incompleto*, como revelación de la verdadera realidad profunda, con un efecto muy similar a la truculencia obscena de las *Epiphanies*:

---

<sup>343</sup> Stephen, aun en ese ambiente, tiene “mind of a friar”. Alberto parece a las prostitutas “un santín”.

ALBERTO  
 (... ..) “Aunque el hombre no sea más que una cañaheja  
 (...) aun muriendo es más noble, porque sabe que muere y el universo ignora que  
 le mata”  
 LA VOZ DE JIMÉNEZ (emitida en amplios alaridos)  
 ¡Dame tu muslo! ¡Dame tu parte prepóstera! ¡Dame tu sangre! (...)  
 YIDDY  
 He aquí los comentarios más profundos a nuestra charla insustancial. Esa cosa  
 bronca es la vida y no otra cosa. (Ib.:256)

Después de tan prolija explicación sobre su nombre simbólico, el personaje, inopinadamente, será llamado siempre Yiddy. Ayala juega con el lector usando la ambigüedad, jugando con las expectativas predictivas textuales del lector, concretamente usando la homonimia de los nombres propios, recurso raro, pero característico suyo y de Joyce, fundiendo y confundiendo identidades<sup>344</sup>. Veamos dos casos: “Querido Marqués, ¿cómo por aquí? (...) / Este caballero, Marqués de apellido, y no por real concesión como se pudiera pensar (...)” (Ib.:219); compárese con Joyce: “And tell us, Hynes said, do you know that fellow in the, fellow was over there in the.../He looked around. /Macintosh. Yes I saw him, Mr Bloom said. Where is he now? / M’Intosh?, Hynes said. I don’t know who he is. Is that his name<sup>345</sup>?” (Ulysses: 107-8); y más adelante:

–La gloria es una alcahueta. (... ..)  
 Aquí saltó Jiménez, que venía dos pasos atrás con la Paya, y dijo:  
 –Sí, la Gloria es una alcahueta que vive en la calle de Fray Ceferino, número.... No recuerdo qué número.  
 Al llegar a este punto advertimos una gravísima inexactitud que se nos ha escapado involuntariamente en el fuego de la narración. Jiménez no iba beodo. Jiménez era abstemio. (Pérez de Ayala, *Tinieblas en las cumbres*: 288-9)

En las últimas cuatro líneas emplea el descrédito de la palabra “gloria” (que significa otra cosa), del personaje (que no recuerda) y este descrédito se contagia al narrador-autor ( que ha tenido un olvido y lo admite, autodesacreditándose abiertamente); pero el hecho de que, en lugar de corregirlo, el narrador lo aproveche y resalte su despiste argumental, entraña obviamente intencionalidad. En realidad, se desacredita sólo irónicamente, para demoler el concepto de omnisciencia autorial y de coherencia textual, y aserta la *no seriedad* de la obra estética, exhibiendo el marco ficcional. Y esto, tan postmoderno, en 1907.

La novela concluye con el *topos del manuscrito hallado*, en este caso por un jesuita, que reprueba la obra aunque la hace pública; así logra el artificio de concluir con las siglas de la compañía, *A.M.D.G.*, y, esto es, que *la última palabra sea el título de su siguiente novela*, recurso similar al usado por Joyce al final de *Finnegans Wake*, cuyo final coincide con el inicio.

También en el plano temático abundan las similitudes: la figura agónica del joven artista que participa en la bacanal, pero al beber se rebela, y comprende que está en las tinieblas, es muy similar a la situación de Stephen cuando golpea la lámpara con su bastón; su idéntica rebelión contra los dogmas, el jesuitismo, la parálisis social, justifica que se sumerjan en el

<sup>344</sup> Recordemos en Ulysses aparece un *J.J.*, dos *Daedalus* o un *Bloom* que no es Leopold.

<sup>345</sup> Mientras Bloom indica que llevaba un McIntosh, Hynes cree que es su nombre; Bloom no se lo aclara.

decadentismo, pero su sensibilidad ve que es otra trampa (o la misma). Alberto y Stephen, de algún oscuro modo, mantienen una fe, contra su propia razón, en los valores perdidos, y buscan *valores de recambio* (Stephen “had mien of a frère” y Alberto se comporta como “un santín”, aún estando en una bacanal. Hay una evolución de la normalización pícara al rechazo espiritual de la prostitución, como ocurre en *A Portrait* y en *Ulysses*. Más aún, la conjunción abstracta y epatante de dos artes alejadas entre sí, la pintura y la obstetricia, recuerdan a *Oxen of the Sun*: “The gravest problems of obstetrics and forensic medicine were examined” (*Ulysses*: 391); “hablaban de sutiles asuntos, relacionados con todas las artes y las ciencias conocidas hasta ahora, saltando incoherentemente de la una a la otra, si bien caían de preferencia en los vastos y fecundos dominios de la pintura y de la obstetricia”<sup>346</sup> (Pérez de Ayala, *Tinieblas en las cumbres*: 234)

El contraste por fusión forzada entre lo sórdido y lo sagrado es un tema recurrente cuando nos presenta a un “pater” que se incorpora a una orgía montañesa. El anticlericalismo es más marcado en Pérez, pero se trata también de idéntico contraste: “el cura descubierto por la Lluqui pocas horas antes caminaba platicando evangélicamente con Ramona.” (*Ib.*: 227) Hay pues elementos joyceanos, pero en esbozo. Muy similar es la embriaguez de la juerga aunque en *Circe* es pura expresión dramatizada (*showing*) y aquí es narración (*telling*): “Los cerebros iban anublándose. Las palabras salían torpes y confusas. Los párpados gravitaban sobre los ojos. (...) Las rameras palmoreaban a compás, y de vez en cuando aullaban jaleando al tañedor”. (*Ib.*: 197) Recordemos que Stephen, justificando no haber fingido rezar por su madre para confortarla, afirma (la negrita es mía): “I fear (...) the chemical action which would be set up in my soul by a false homage to a symbol behind which are massed **twenty centuries of authority** and veneration” (*A Portrait*: 215 ). Y en *Tinieblas* podemos leer: “Véase cómo esa grande y sublime institución, **veinte veces secular**, ejercía sobre esta ínfima ramera tal deslumbramiento que casi la anonadaba” (Pérez de Ayala, *Tinieblas en las cumbres*: 229). Joyceano es el contraste en la escena en que Alberto, con una prostituta y otro amigo, entran en una pequeña cripta; va creando un ambiente de contemplación espiritual y artística que se complace en dinamitar, potenciando el sacrilegio como **epifanía** desveladora de la escisión mental entre sexo y ética que provoca una religión rigurosa<sup>347</sup>:

Estaban los tres en una pequeña cripta, húmeda y sombrosa, enlosada con grandes piedras verdequeantes; había un arco ventanillo, por donde se metía una aprensión de luz, vaga y plomiza (...) Esta lúgubre y vetusta cripta daba a la nave central por medio de un arco de medio punto (...) Los tres amigos admiraron aquellas amables reliquias. Un manso e insinuante susurro que zumbaba en la iglesia hízoles asomar por el arco, maravillados y curiosos. Al pie del altar mayor –ingenuo monumento pintado de verde veronés, (...) el sacerdote y la vulpeja rezaban devotamente, de hinojos en la tarima del presbiterio, humilladas las cabezas (...) Terminados los rezos santiguáronse, hicieron una genuflexión y se encaminaron a la puerta (...). Antes de ganar la salida el

<sup>346</sup> La relación enigmáticamente oculta entre estas dos ciencias está revelada en la estructura de *Oxen*: el arte, como la obstetricia, sirve para hacer nacer, sea una idea o un ser; es metáfora de Platón.

<sup>347</sup> Interesantemente, en el film *Midnight Cowboy* hay una escena muy semejante de excitación en la oración.

sacerdote enlazó a Ramona por la cintura y comenzó a besarla con discreto frenesí. La meretriz colgóse del cuello al presbítero y ejecutó hábilmente toda aquella serie de manejos, ondulaciones y adherencias que las tales suelen hacer en sus conventicos (...)

(Ib.:232)

La idea clave de Ayala es que *hay que educar la sensibilidad española*, es decir, la desmitificación y desdramatización de la *gravedad moralista* ya desde la cita inicial de Lucrecio: “Y es preciso extirpar de raíz aquel temor que turba en lo más profundo la vida humana emponzoñándolo todo con la negrura de la muerte, y que no deja subsistir ningún placer limpio y puro”, canto III de *De Rerum Natura*. (Ib.:44-45, nota al pie). Pues bien, es la idea que expresará Stephen en *Nestor*, 15 años después: “I fear those big words (...) that make us so unhappy.”(*Ulysses: 31*); también encontramos una gran semejanza en el modo en que ambos héroes se juzgan a sí mismos. Es un juicio sin piedad, pero en ambos hay sarcasmo, pues emplean un lenguaje elevado para criticarse a sí mismos (en donde hay como una contradicción entre la bajeza con que se retratan y la altura con la que emiten el juicio); en Ayala, es incluso frívolo: “(...) ¡Vaya, vaya, chiquito, también tú te has pervertido. (...) / Me precipito en un abismo de libertinaje y depravación; pronto llegaré a las heces” (Pérez de Ayala, *Tinieblas en las cumbres*:244); en Joyce, Stephen, sin llegar a frivolizar, es irónico: “You behold in me, Stephen said with grim displeasure, a horrible example of free thought”. (*Ulysses: 20*)

Aquella metamorfosis del cuerpo con la naturaleza que señalamos en Woolf (*Vid. p.102*) y Faulkner (*Vid. p.110*) como anticipación del realismo mágico y de la disolución del concepto de identidad postmoderna, ya aparece antes en Ayala, en la experiencia de Adam/Yiddy; pero aquí converge con una epifanía del arte similar a la D’annunziana:

Sentí cómo de mis plantas brotaban muchedumbre de filamentos que escarbaban la tierra, la horadaban, se metían por sus entrañas, formando raigambre recia. Aquellas imaginaciones que poblaban mi cráneo, arcanas ideas musicales, armonías inefables, color, ritmo, emoción y movimiento y reconcentrada palpitación de gérmenes, todo ello agrietó los óseos muros de la cabeza (...) Yo fui un árbol (...) Y de pronto me nacieron flores entre las hojas, flores que se estremecían como las estrellas y brillaban con el propio resplandor. Y yo extendía las ramas de mis brazos a fin de cubrir todo el universo.

(Pérez de Ayala, *Tinieblas en las cumbres: 253*)

A través de esta experiencia de disolución de la identidad, muestra una relativización de la muerte, resultando en una eternidad parmenídea, como en *Finnegans Wake*: “La conciencia es un fenómeno nervioso. Muerto el perro, se acabó la conciencia. La vida no concluye nunca; eso no, se transforma. Nuestra vida se complica en porción de vidas diferentes y múltiples.” (Ib.: 262) En realidad, está mezclando dos argumentos distintos: por un lado, que al morir desaparece la conciencia y, por tanto, nadie experimenta su propia inexistencia (no hay muerte), y, por otro lado, el argumento de la metamorfosis constante de todo en todo y la unidad de lo múltiple. Esta insistencia en relativizar la muerte delata en el fondo cierto horror, existencialista y nietzscheano. Y en efecto, Alberto tendrá un ataque de pánico cuando quiere rezar, pero, al igual que Stephen, al final de *A Portrait, o en Circe*, no tiene nombre para darle a una divinidad que le socorra, y habla de un espíritu misterioso. Insospechadamente, le va a proteger la

prostituta Rosina, similarmente a como en Joyce el amparo será Bloom, o la mujer-madre (Bertha, Molly); es decir, *el Otro*, e incluso un perfecto extraño, un desconocido, tal vez supuestamente inferior, actúa como padre adoptivo o madre adoptiva, en ausencia del dios, de un dios: “¡Espíritu Misterioso, Ciega y Terrible Potencia, seas quien fueses: piedad para este guiñapo de carne efímera y bestezuela inmundamente orgullosa! (... ..) y levantándose, tomó a Rosina por la cintura y la oprimió, como un hijo a su madre. (*Ib.*:283)

En 1910<sup>348</sup> Pérez de Ayala publica *A.M.D.G.* (*Ad maiorem Dei gloriam*), donde observamos sorprendentes paralismos con *A Portrait*, que aparecería en 1914<sup>349</sup>. De hecho, Joyce, de joven, encabezaba sus ensayos con las siglas *A.M.D.G.*, y aparecen en *A Portrait*, *Ulysses* y *Finnegans Wake*. Hay muchas similitudes entre *A Portrait* y *A.M.D.G.*: ambas son un *bildungsroman*, novela de formación de un niño que va creciendo en los jesuitas, separado de su familia<sup>350</sup>. El intenso deseo de liberarse de ese mundo irracional y el horror a los castigos físicos y la denuncia de arbitrariedades son extraordinariamente similares. Pero mientras la obra de Joyce va deviniendo en un *künstlerroman*, o sea novela sobre un artista, no sucede lo mismo con *A.M.D.G.*

Los *artifícios técnicos* recuerdan a Joyce; una similitud técnica muy singular –muy sospechosa, por tanto, de influjo–, es la interpolación en plena novela, *ex abrupto*, de un capítulo en forma de teatro dialogado, que aparece en *A.M.D.G.*, diez años antes de *Circe* (escrita y retocada innumerables veces entre la primavera y el verano de 1920). Además, el capítulo penúltimo de *A.M.D.G.*, “*Mirabile visu*”, exactamente igual que el de *A Portrait*, cambia de forma narrativa a la del diario del protagonista, con saltos fragmentarizantes, y el efecto de finalización es idéntico.

Por otro lado, *A.M.D.G.* posee una peculiar estructura pluridimensional que se superpone ocasionalmente a la trama lineal; especialmente cuando interrumpe la acción para ir explicando la pedagogía de cada jesuita<sup>351</sup>. En ambas obras, la presencia constante del latín en citas –cada capítulo de *A.M.D.G.* lleva el título en latín– realza el mismo ambiente<sup>352</sup> jesuita, y, por otra parte, citas de versos clásicos ingleses, así como diálogos en inglés (*Vid.* Pérez de Ayala, *A.M.D.G.*: 145) muestran la familiaridad de Ayala con la lengua de Joyce.

---

<sup>348</sup> En la etapa juvenil, aparece como un escritor realista, pesimista e irónico. Pertenecen a esta etapa una serie de novelas cuyo protagonista, Alberto Díaz de Guzmán, o *Bertuco*, es el *alter ego* del autor: *Tinieblas en las cumbres* (1907); *La pata de la raposa* (1911), segunda parte de la anterior, análisis del amor puro y sensual; *A. M. D. G.* (1910); *Troteras y danzaderas* (1913), descripción de la vida bohemia de Madrid. En estas novelas se realizan algunos experimentos narrativos, como la alternancia de puntos de vista en contrapunto. Las novelas cortas recogidas en *Bajo el signo de Artemisa* (1916) –*Prometeo*, *Luz de domingo*, *La caída de los limones* y *El ombligo del mundo*– son de transición hacia la más experimental, *Belarmino y Apolonio*.

<sup>349</sup> Aunque el “*Ur-Portrait*”, *Stephen Hero*, es de 1906.

<sup>350</sup> El tiempo es reorganizado a conveniencia de una panorámica general y de una multiperspectiva, desdeñando la linealidad temporal. Tras *Tinieblas*, Ayala se retrotrae a la infancia del héroe, para luego en su tercera novela continuar la historia del joven en el instante que la dejó. Hay, pues, en el orden de las novelas, el mismo proceso de intelectualización y deconstrucción abstracta que en los capítulos, en el que volverá a reincidir.

<sup>351</sup> Se recorren todas las perspectivas, desde la pedagogía militarista de Conejo que volvía a los alumnos simuladores, ladinos y desconfiados, sin ganar respeto porque lo echaba a perder con sus payasadas, hasta las torturas de Mur.

<sup>352</sup> Este recurso cobrará toda su fuerza en *Il nome della rosa* de Umberto Eco, con las horas y partes del edificio en latín, pero tiene un precedente clarísimo en *The Eye of Allah* de Kipling, ambientada en un monasterio.

Además, en el segundo capítulo, anticipando la *forma mimética* joyceana, al presentar a un personaje valleinclanesco se usa el tono de las *Sonatas*, rompiendo el tono general, que no tiene un ápice de modernismo y, de este modo, el tema se comunica también a través del estilo<sup>353</sup>:

¡Nunca te olvidaré, Gonzalfáñez; hombre extraño y nombre de romance antiguo!  
 En los paseos nos sorprendías a la vuelta de una calleja, en la linde de un bosque,  
 en la margen de un río, donde menos lo pensáramos. Recuerdo tu esclavina, y tu  
 capucha, y tu bastón enarbolado cual si fuera un báculo, y tu rostro ceñudo y  
 bíblico, cuando repetías infinitas veces según pasábamos y a tiempo que hundías  
 tu pupila torva en los inspectores: “¡Oh, puericia! ¡Oh, puericia santa!”. Los  
 inspectores bajaban los ojos y nosotros nos apelmazábamos en las ternas, como  
 rebaño pusilánime, porque los padres nos habían dicho que eras ateo. ¿Qué habrá  
 sido de ti, Gonzalfáñez, nombre alto y sonoro, deidad esquiva de las encrucijadas  
 rústicas? (Ib.:16)

Como recurso gráfico muy prejoyceano, un *fragmento de pentagrama* reproduce el toque de diana del colegio (Ib.: 164). También el apelativo simbólico cambiante aparece. Los jesuitas han llamado a su burro Castelar, igualando necedad y República; cuando el niño Coste se escapa a lomos de Castelar, el nombre simbólico se mantiene, pero invirtiendo el signo negativo a positivo: la república es la salvación.

Temáticamente, las similitudes son numerosas: las descripciones de los castigos injustos, la estancia en el hospital de la escuela, la petición de ayuda a casa, se anticipan a *A Portrait*. Las magníficas descripciones de los sermones sobre el infierno, y de las instrucciones de Ignacio de Loyola para alentar mediante ellos la confesión (Pérez de Ayala, *A.M.D.G.*:101-110), las transcripciones íntegras de las oraciones de arrepentimiento, igualmente subrayando su carácter reiterativo, obsesivo, son igual de detalladas, simbólicas, cruciales, y además similares, a las de *A Portrait*:

Las maderas de los ventanales estaban entornadas. Sobre el altar pendían negros  
 paños y crespones. El ambiente era lúgubre y medroso.  
 Al final de las meditaciones, cantaban a coro los alumnos, acompañados del  
 armonio:  
 Perdón, oh, Dios mío,  
 Perdón, indulgencia,  
 Perdón y clemencia,  
 Perdón y piedad! (Ib.: 111)

Como se ve, usa una frase corta que se asemeja al primer Joyce, conciso, exterior, ambiental: Pérez de Ayala tiene como Joyce un buen oído y observación detallista del habla real; aunque sigue a Clarín<sup>354</sup>, hay una lógica: a todos les viene de Flaubert. No falta el jesuita que intenta aprovecharse de una inglesa recién enviudada (Ruth Flowers). Véase aquí el regusto naturalista

<sup>353</sup> En *Tigre Juan* (1926) aparecerá la *forma mimética* personificada en Juan, que renuncia al ego en favor de lo Otro, de un lenguaje ilimitado y universal, y adapta su lenguaje al *ideolecto* previsible de su interlocutor: “Tigre Juan atemperaba su lenguaje a la inteligencia, estado y estilo del interlocutor. Con las personas educadas procuraba hablar por lo retórico. Con Nachín de Nacha, el aldeano, empleaba voces y giros del dialecto popular.” (Pérez de Ayala, *Tigre Juan y el curandero de su honra*: 26). Parece innecesario subrayar la relación de Tigre Juan con la estética del narrador proteico de *Finnegans Wake* y *Ulysses*, que mimetiza el *ideolecto* de los personajes (y, aunque no sea tan obvio, ya en *Dubliners* y *A Portrait* inició esta técnica con el *Uncle Charles principle*).

<sup>354</sup> Pérez de Ayala, ovetense de adopción, siempre tuvo a gala la emulación de Clarín, su modelo y protector.

que emula el estilo del último fragmento de *La Regenta*, aunque sólo al tratar ese tema, miméticamente:

Mas he aquí que, como entre sueños, advierte que la torpe y embotada mano del jesuita explora sus senos, aquellos dulcísimos senos cuya delicadeza eréctil la maternidad había respetado, y, luego, unos labios calientes y blanduchos sobre su boca casi exangüe, que el terror helaba. (Ib.:147)

Pero, a diferencia de Clarín, Stendhal o Flaubert, en Ayala y Joyce la libertad personal es superior al determinismo. Como se sugiere en *Dubliners* y se proclama en Ibsen, *Exiles* y *A Portrait*, el condicionamiento fatalista no es más que una fantasía autorrealizante de mentes encerradas en un ambiente endogámico. Mientras Ana Ozores sucumbe al ambiente, Ruth, y luego Bertuco, van a rebelarse: “Por un prodigio de fortaleza, nacida de tanto horror, Ruth pudo sacudirse de encima aquel fardel de libidinosidades furiosas. Olano retornó a la presa; Ruth le contuvo aplicándole un puñetazo sobre un ojo (...)” (*Ibidem*)

Los abusos del enfermero del hospital sobre los alumnos de *A.M.D.G.*, y esta escena de Ruth, tienen un correlato en *A Portrait*, mediante alusiones oblicuas:

–We all know why you speak like that. You are McGlade’s suck. Suck was a queer word. The fellow called Simon Moonan that name because Simon Moonan used to tie the prefect’s false sleeves (...). But the sound was ugly. Once he washed his hands (...) and the dirty water went down through the hole (...). And ... made a sound like that: suck. Only louder. (*A Portrait*: 9)

Los entresijos de la vida de los jesuitas, que *A.M.D.G.* desgrana bajo varias perspectivas y siempre con un cuidado sistematismo y estricto orden tan jesuita como el de Joyce, sólo aparecen en *A Portrait* en la cena navideña. Aquí, Simon Dedalus revela que el rector ha elogiado divertido el carácter heroico de Stephen, por protestar contra un castigo injusto. Aquí se ve la economía de Joyce, que quiere centrarse en la evolución del héroe Stephen, mientras Ayala deja a los niños protagonistas como comparsas secundarios, y en su afán de denuncia va cediendo el papel de héroes y villanos principales a los educadores. No aparece el *bullying* entre iguales que se ve en *A Portrait*, pero sí los abusos de poder vertical de los jesuitas, y los niños aparecen idealizados, rousseaunianamente. Se produce la doble perspectiva entre Coste, que cae despeñado al intentar huir, y Bertuco (Alberto), que lo logra. Bertuco es rescatado tras un castigo arbitrario –que recuerda en su irracionalidad al que sufre Stephen– por su tío y el padre Atienza<sup>355</sup>, para nunca más volver; como Stephen, logra huir de su prisión, pero en *A Portrait* el *bildungsroman* ha devenido *künstlerroman*, y su vuelo rebelde es artístico y espiritual; su *non serviam* no es sólo a la religión, sino a la familia y a la nación:

Bertuco es un niño al final de *A.M.D.G.*, pero sí que es un joven –un joven artista, como Stephen– en *Tinieblas*, la novela que, aunque escrita primero, es la continuación temporal interna de *A.M.D.G.*: también en este caso los afanes de los jóvenes Stephen y Alberto son similares. Es difícil saber si Joyce conocía *A.M.D.G.*, aunque me inclino a creer que no. En todo caso, no hacía falta: se trata de un idéntico clima mental que produce resultados estéticos, aunque independientes, parangonables. (Coletes: 35)

---

<sup>355</sup> Alter ego del único profesor que admira en los jesuitas, el gran erudito, filólogo y crítico Julio Cejador.

Por tanto, para ver el paralelismo en toda su magnitud hay que cotejar *A Portrait* no ya sólo con *A.M.D.G.*, sino con toda la tetralogía de Alberto Díaz, como mostramos en el esquema inicial. *La Pata de la Raposa* (1911) retoma la acción al amanecer después de la bacanal-eclipse de *Tinieblas en las cumbres*, quedando *A.M.D.G.* como una *analepsis*. Eso supone unos saltos de tiempo y perspectiva que el lector debe reconstruir, lo cual es postmoderno *avant-la-lettre*. Las similitudes técnicas son constantes; incluye rasgos de la *forma mimética* (por ejemplo, el narrador describe en un capítulo todo lo que se ve, y en especial los personajes, identificándolos con cuadros concretos de la historia de la pintura, porque el protagonista, pintor<sup>356</sup>, lo ve así. Es la técnica joyceana en que el narrador se contagia, mimetiza la forma de pensar del protagonista. Como en *A Portrait*, la conciencia del héroe va definiendo la escena a través de todos los sentidos: la taberna en que se encuentra “era Jordaens o Teniers”, olía a rosas, malvas y tierra húmeda, le llegaba la tonada de un acordeón semejante a “Grieg o Rimsky-Korsakov” y una moza canta y baila para él, recordando la *Epifanía del fuoco* D’Annunziana; “Casi todos sus sentidos habían tenido regalo.”(Pérez de Ayala, *La pata de la raposa*: 43) En el estudio de *A Portrait* ya comparamos la epifanía de arrebató estético de Stephen como similar a la de D’Annunzio, pero también lo es a ésta:

Alberto se sentía en plena ingenuidad, frescura y barbarie de espíritu. Cuanto le rodeaba le producía el deleite de la *emoción estética*. Sus nervios estaban en una tensión musical y sutileza sensible que nunca había experimentado hasta entonces. Como claro espejo, o quieto caudal de agua viva veíase colmado con las bellas virtudes pasivas de la mera y exquisita receptividad. (Ib.: 40)

Se producen cambios inesperados de focalización de un personaje a otro que aparentemente nada tiene que ver, para terminar estando muy relacionados, está ahí. Es decir, la *multiperspectiva* y un anticipo del *bouncing point of view* están en Ayala antes que en Joyce, Woolf y Faulkner. Esto ocurre en varias ocasiones, pero marcadamente cuando empieza a relatar la vida de su futuro suegro sin que sepamos hasta mucho más tarde que lo es, del mismo modo que en *Ulysses* empieza abruptamente a hablar de Bloom, su futuro padre metafísico sin que parezca haber la más remota relación entre ambos personajes durante páginas y páginas.

En *La pata de la raposa* encontramos, además, un primer indicio sorprendente. Como ocurre con frecuencia (y esto es lo que desconcierta), varios elementos que serán característicos de Joyce, aparecen ya coaligados en Ayala; en este caso, tres: la *malapropiación*, el amor paternal por un gato –recordemos la escena de Leopold y su gato–, y el nombre de Telémaco; el gato, que será en Joyce equivalente a un hijo adoptivo para Leopold (y es mientras lo alimenta que piensa en la *metempsicosis* por primera vez), se llama Telémaco, como el hijo de *Ulysses*. Joyce reutilizará tanto la proyección emocional de la *orfandad de hijo* con el gato, y el paralelo mítico de Telémaco con Stephen, con la misma función proyectiva compensatoria<sup>357</sup>. Es como si conociera bien la obra de Ayala pero la remodelara a su modo. Recordemos que, mientras

<sup>356</sup> Alberto Díaz de Guzmán es un alter ego de Pérez de Ayala, como Stephen lo es de Joyce.

<sup>357</sup> En ambos casos, la sustitución del hijo parece ocultar una proyección compensatoria, sustitutiva de la carencia de figura paterna. Tanto Joyce como Ayala tenían un padre vivo pero siempre ausente, y Ayala era huérfano de madre.



Bloom alimenta al gato, surge el tema de la *metempsychosis*; el gato es un sustitutivo psicológico de Rudy, su hijo perdido, aunque en ningún momento este Ulises lo llame Telémaco. Pues bien, el gato de Alberto se llama *Telémaco*. Además, la sirvienta, al estilo de Molly, confunde el nombre<sup>358</sup> de Telémaco con Calígula, dando pie a un ameno juego de equívocos con los nombres:

–¿Con quién hablas ahora?  
 –Con Calígula.  
 –¿Qué es eso?  
 –El gato del señorito Alberto: le puso este nombre. (...)  
 –¡Sultán, bonito! –gritó Teresuca, llamando al perro.  
 Y Camila:  
 –Vamos, ese ya es nombre de cristiano. (Ib.:16-7)

Las malapropiaciones se multiplican: Alberto tiene un criado, Manolo, que, a pesar de su falta de cultura, lee libros del señorito y, soñando ser concejal, aprendía de memoria “las más laberínticas parrafadas” para “adquirir un vocabulario de palabras sesquipedales, como archisupercrematísticamente, (...), (...) asombrar a sus relaciones con el fárrago de su sabiduría, y enviar (...) artículos tremebundos, que comenzaban así, por ejemplo: ‘La contumelia de las circunstancias es la base más firme de la metempsychosis’”. (Ib.:13); es decir, *metempsychosis*, una palabra talismán de *Ulysses*, aparece once años antes en Pérez de Ayala, usada de la misma forma: enigmática, más fónica que semántica, y en una frase memorable. El suegro, Don Medardo, hace *malapropiaciones* y etimologías asociativas (deduce que “higiénico” debe ser “aristocrático”, ya que el descanso, montar a caballo, no cavilar, son higiénicos (Ib.:75); y el chigrero dice: “Por lo fino dícese acordeón a la finarmónica”<sup>359</sup>: estos tres personajes que se crean vocablos prefiguran el *Belarmino* y *Finnegans Wake*. Éstas son ya similitudes muy concretas y peculiares con Joyce; pero lo es más la significación enfatizada que se da en ambos autores al significante *metempsychosis* por su forma, su conexión en ambos con una malapropiación humorística, y su *recurrencia*, porque aparece en este extraño modo por todo *Ulysses*, en *La pata de la raposa* y en *Belarmino*. Ya hemos insistido en su aparición como una malapropiación de Molly en *Calypso* (“Met him what?”) que deviene un *leitmotiv* (A lo largo de *Ulysses*, la expresión *met him pike hoses* se repite siete veces y *metempsychosis* diez):

–Show here, she said. I put a mark in it. There's a word I wanted to ask you.  
 She swallowed a draught of tea from her cup held by nothandle and, having wiped her fingertips smartly on the blanket, began to search the text with the hairpin till she reached the word.  
 –Met him what? he asked.  
 –Here, she said. What does that mean?  
 He leaned downward and read near her polished thumbnail.  
 –Metempsychosis?  
 –Yes. Who's he when he's at home?  
 –Metempsychosis, he said, frowning. It's Greek: from the Greek. That means the transmigration of souls.  
 –O, rocks! she said. Tell us in plain words. (Ulysses: 62)

<sup>358</sup> Sólo más tarde comprendemos que se ha equivocado, ya que el gato se llama Telémaco.

<sup>359</sup> El subrayado es mío.

Malapropiación que pocos capítulos más tarde viene aclarada mientras Bloom piensa de camino al funeral: “Met him pike hoses she called it till I told her about the transmigration. O rocks!” (*Ulysses*: 147); “Karma they call that transmigration for sins you did in a past life the reincarnation met him pike hoses”. (*Ib.*:174), a la que Bloom da más y más vueltas, relacionada con la resurrección de Rudy pero también con el sexo y el adulterio (recordemos que la malapropiación *methimpik hoses* deviene en *leitmotiv*). Desde el punto de vista estético y temático, hay numerosas similitudes comparándolas con obras artísticas; también experimenta la misma escisión mental del artista joven que duda entre el decadentismo libertino y una reconstrucción improbable de su identidad fragmentada (y la del cosmos), como Stephen en *Ulysses*.

En el segundo capítulo, Alberto sufre una crisis espiritual, en la que se avergüenza del arte al que se había consagrado, como Stephen en su paseo en *Proteus*. Destruye todos sus libros, las esculturas de escayola y sus lienzos pero, al llegar a la reproducción de la Monna Lisa, se muestra incapaz de destruirla. Nos parecería extravagante considerar fruto de la casualidad coincidencias tan raras como la referencia a *Mentor* y a *Telémaco* en las primeras escenas de *La pata de la raposa* y la presencia del gato ronroneante unida a la proyección filial de su amo, o la insistencia en ambos textos sobre la malapropiación o la palabra metempsicosis, máxime cuando en ambos autores la malapropiación va a iniciar una idéntica teoría progresiva, a lo largo de sus obras, sobre la creatividad lingüística y la remodelación del lenguaje artístico.

Más aún, las alusiones a *vulpejas*, *hienas* y *zorras* irán siempre unidas en esta novela y en *Ulysses* a la *deslealtad asesina*<sup>360</sup>: “Stephen (horrorstruck): **Lemur!** Who are you? (... ..) Buck Mulligan: Kinch killed her **dogsboddy bitchbody**. (...) /The Mother. (...) Repent, Stephen. Stephen: –The **ghoul! Hyena!** The mother: Repent! O, the fire of hell!” (*Ulysses*: 539-40); como en Ayala, gatos y perros se relacionan con el amor incondicional y la paternidad; por ejemplo, cuando Bloom cuida del perro como le ha pedido su padre al suicidarse:

If little Rudy had lived. See him grow up. Hear his voice in the house. Walking beside Molly in an Eton suit. My son. Me in his eyes. Strange feeling it would be. (...) My son inside her. I could have helped him on in life. I could. Make him independent. Learn German too. (... ..)  
 Poor old Athos! Be good to Athos, Leopold, is my last wish. Thy will be done. We obey them in the grave. A dying scrawl. He took it to heart, pined away. Quiet brute. Old men's dogs usually are. (*Ib.*:85-87)

Y, precisamente, la respuesta al enigma “The cock crew...”, que como vimos parece *fusilado* de Ayala, es “The fox burying his grandmother under the hollybush”. ¿Qué significa este galimatías? En *la Pata de la raposa*, la zorra está ligada a la traición; Anastasia (que, no por casualidad, significa resurrección), anima a Alberto a perdonarse el daño causado a Fina por su deslealtad, arguyendo que la zorra que pierde una pata es capaz de sobrevivir con tres.<sup>361</sup> De

<sup>360</sup> La negrita es mía: referencias a cánidos (dog-bitch, hyena) asociadas a malos espíritus (ghoul, lémur).

<sup>361</sup> Este tema, lejos de quedar como algo puntual, es reforzado cuando Alberto rompe una pata a su perro favorito, *Azor* (nombre similar al *Athos* de Bloom), y le enseña a caminar con tres; es un *hammering* rudimentario.

igual modo, la amada de Alberto, herida por su frialdad, se cura la primera vez que la abandona pero la siguiente vez, muere, y surge la acusación de que, con su librepensamiento, Alberto la ha matado. En el clímax final, Anastasia prefigura la aparición de la *madre-lémur* que asedia a Stephen:

Un rostro consumido, atormentado é iracundo, como el de una sibila decrepita, se encaró con Alberto, y unas manos, de dedos epilépticos y luengas uñas, comenzaron á conjurar maleficios sobre él. De la lóbrega y desdentada boca volaron roncas palabras.

— ¡Que el mexo del sapo te emponzoñe la lengua; esa lengua de falsedad. Que las anxiguas fediondas te coman la cara; esa cara traidora en el afalagar. Que las llocas aviésporras te saquen los ojos; esos ojos de criminal. Que en el cucho de tu corazón maldito haga su nido el alacrán. Que en por los siglos de los siglos te quemee el alma Satanás!!<sup>362</sup>

Era tita Anastasia. Alberto apenas tuvo fuerzas para interrogar:

— ¿Fina?

— Pregúntaslo y tú la mataste. ¡Arreniego!

Florencia –Noviembre– 1911. (Pérez de Ayala, *La pata de la raposa*: 358)

*Troteras y danzaderas* (1913), cierra la tetralogía inaugurando nada menos que la técnica del *contrapunto*, que como ya hemos señalado está presente en *A Portrait* (1914) en las primeras dos páginas y en Woolf<sup>363</sup>. Aunque normalmente se le atribuye a Aldous Huxley, por su novela *Point Counterpoint* (1928), existe un testimonio de que Huxley lo tomó de Ayala:

La impresión se corrobora si damos crédito a Luis Calvo<sup>364</sup>, según el cual Huxley le habría confesado a Ayala, siendo éste embajador en Londres, haberse inspirado en su *Sentimental Club* para escribir *Brave New World* y en *Troteras y danzaderas* para hacer lo propio con *Point Counterpoint*. (Coletes: 37)

Por tanto, no sólo el contrapunto, sino la digresión brillante y la idea de la novela en clave que es *Troteras* (*Mummers*<sup>365</sup> and *Dancers*) podrían ser ideas ayalianas transportadas al ambiente literario anglosajón vía Huxley –y acaso vía Joyce–. Ayala redactó el manuscrito en Alemania (Munich) en 1912 y en él se hallan ya las técnicas del simultaneísmo y el contrapunto, antes, esto es, de *A Portrait*, de Woolf, y muchísimo antes que Faulkner; sólo le precede Anderson. Así, en *Troteras*, una misma escena es contemplada, irónicamente, desde cuatro perspectivas diferentes. Para Donald L. Fabian:

In a more diffuse and haphazard fashion, Ayala has constructed in these early novels a kind of *Portrait of the Artist*, several years in advance of the publication of Joyce's book. The form of Ayala's novels is neither so innovating nor so concise as that of Joyce's (...). He has also made an effort to deal with a problem that is basic for the modern artist, the problem of expression in a society so fragmented that there is no common body of belief upon which the writer can depend to aid him in the selection of his material. Few Spanish writers of this

<sup>362</sup> Mexo=orina. Anxiguas=viruelas. Fediondas=hediondas. Afalagar= halagar. Aviésporras=avispa. Cucho= estiércol. El efecto expresionista y rupturista de este sorpresivo vernáculo cántabro prefigura el belarminiano y el finneganés.

<sup>363</sup> Ya señalamos sus primeras ocurrencias, si breves, plenamente maduras ya, en el Imagismo, en *The Encounter* de Pound (1913), en *Evening* de Aldington (1915) y en el *Prufrock* de Eliot (1917) (Vid.: p.98).

<sup>364</sup> Luis Calvo era corresponsal de *The Observer* y de *ABC*.

<sup>365</sup> Mulligan, jugando con “mum” (y, esto es, con la obsesión de Stephen por su madre) llama a Stephen “lovely mummer” y “the loveliest mummer of them all”. *Mummers* vale tanto como teatro callejero o uno de los actores en él. En el *mummer*, típicamente, un hombre moría y el doctor lo salvaba —justamente la misma estructura obsesiva de caída y resurrección que reaparece una y otra vez en toda la obra de Joyce, tanto en *Grace*, como en *Circe*, *Humpty Dumpty* o *HCE*—. En Joyce cabe, además, una alusión indirecta al *Mummers and Dancers* de Ayala, diez años anterior.

period have seemed aware of this problem, which preoccupied such Anglo-Saxon writers, contemporaries of Ayala, as Virginia Woolf or Joyce.

(*Fabian*: 115)<sup>366</sup>

Aquí hay una gran diferencia: Joyce tiene el concepto *epifánico* de la revelación brevísima y oblicua, minimalista, *haiku*, de la verdad; mientras Ayala es minucioso, con demasiada herencia del naturalismo, y sentimental, con no poca influencia del romanticismo, mientras que Joyce usa su distancia impersonal y *scrupulous meanness*, alejando la realidad de sus sentimientos lo más posible. Cualesquiera que sean las relaciones temáticas, el concepto estético diverge, a pesar de que converge ocasionalmente en aspectos vanguardistas como el teatro dialogado, el desprecio de la esclavitud del orden lineal, y la variabilidad del estilo, en que ambos autores confluyen extraordinariamente. En cuanto al gusto por la *digressio* especulativa de Ayala, algo unamuniana, algo clariniana, recordemos que *Finnegans Wake* hace amplio uso de ella.

#### VII.7. Hipótesis de influencia de *Prometeo* y *Belarmino* y *Apolonio*<sup>367</sup> en Joyce.

Como ya ocurre en la tetralogía de Alberto Díaz de Guzmán<sup>368</sup>, también en un relato corto, ocho años anterior a *Ulysses* (*Prometeo*, 1916)<sup>369</sup>, Ayala teoriza y aplica rudimentariamente técnicas que desarrollará Joyce. Sólo para empezar, ya transplanta a Ulises al siglo XX, como un idealista que termina en una vida prosaica, entre Stephen/Bloom y Don Quijote:

Efectivamente, en *Prometeo*, por ejemplo, Ayala recrea el mito homérico; pero ahora se trata de un Ulises del siglo XX, irónicamente trasplantado a un mundo prosaico (...). Maruxa Salgués ha apuntado un parangón que creo que es evidente: un lustro después de aparecida la novela de Ayala, James Joyce recreará de nuevo el mito de Ulises en su novela clave. Leopold Bloom es, como Marco de Setignano, una nueva versión de Odiseo, y desde luego recreado en un ambiente tan prosaico como aquel en que Ayala instala a Marco (...)

(Coletes: 38)

La idea es similar, pero su solución lo es más, ya que no sólo el héroe, sino cada personaje va a ser correlato de uno de la Odisea, al igual que ocurre en *Ulysses*:

Tal era la mansión de Kalypso, quien, dicho sea de paso y en honor a la verdad, no se llamaba Kalypso, que se llamaba Federica Gómez, y era viuda de un indiano rico y estéril. [...] Después de cenar, Odysseus dijo que salía al jardín a fumar un pitillo [...]. Sin embargo, detúvose en una taberna a comprar varias botellas de rojo néctar y cristalina ambrosía, que el tabernero, hombre lego en asuntos mitológicos, denominaba vino y aguardiente.

(Pérez de Ayala: *Obras completas*: 596)

<sup>366</sup> También en Coletes: 35.

<sup>367</sup> Con *Belarmino* y *Apolonio* (1921) empieza la segunda etapa, que pasa del realismo al simbolismo caricaturesco y la narración se confunde con el ensayo. Pertenecen también a esta etapa *Luna de miel, luna de hiel* (1923) y su segunda parte, *Los trabajos de Urbano* y *Simona* (1923). Se trata de la historia de dos jóvenes educados tan estrictamente que no saben qué es el sexo y se les concierta su casamiento; *Tigre Juan* (1926), y su segunda parte, *El curandero de su honra*, es considerada como la mejor novela de Pérez de Ayala, y refleja la evolución de un machista hacia una comprensión más humana mediante la infidelidad de su mujer; su inusitado enfoque ibseniano es muy similar al de *Exiles* de James Joyce, bastante anterior.

<sup>368</sup> Las ya analizadas *Tinieblas en las cumbres* (1907), *A. M. D. G.* (1910), *La pata de la raposa* (1911), *Troteras y danzaderas* (1913)

<sup>369</sup> *Prometeo* está incluida en *Novelas poemáticas de la vida española*, relatos unidos por poemas que a la vez los unen y los distancian, idea que ya había ensayado Kipling en *Traffics & Discoveries* de 1904.

Ayala toma de Cervantes la técnica que mimetiza el estilo de la novela de caballería y el discurso elevado sin resultar pedante ni anticuado, justificado por la parodia. Pero al simultanear este paralelo con los de Odiseo y Prometeo, incluye los *múltiples planos superpuestos* antes de que Joyce, imbrique a Hamlet, Telémaco y Shakespeare mismo en Stephen. Por la imitación del estilo de *Don Quijote*, Ayala nos recuerda que toma la idea cervantina de deformar lo ordinario hacia lo épico, pero *la invierte* deformando lo épico hacia lo ordinario. Los personajes son presentados primero como mitos y luego de forma realista, mientras en Cervantes se presentan de forma realista y son mitificados luego por Don Quijote; por ejemplo, el lector sabe que Dulcinea era Aldonza Lorenzo, pero Don Quijote, disconforme, redefine la realidad renombrándola y la llama Dulcinea<sup>370</sup> –al igual que la bacía deviene en casco–. Obsérvese la simetría inversa entre el fragmento anterior de *Prometeo* y éste de *Don Quijote*:

Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla 'Dulcinea del Toboso' porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico, peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto.

(Cervantes: 24)

Ayala emplea el método *desmitificador* cervantino, pero lo usa a la inversa (Perpetua es en primer lugar Nausikaa, Federica es ante todo Kalypso, mientras que Aldonza Lorenzo o Alonso de Quijano lo son antes que ser Dulcinea o Don Quijote). Es lo que hizo Joyce después. Como en Cervantes, al banalizar lo mítico, se mitifica lo banal.

Nausikaá se llamaba Perpetua Meana. Cuando Marco supo su nombre y apellido, celebró el primero, reputándolo muy bello y significativo, y le hizo ascos al segundo, por carecer de eufonía y por otros motivos.

(Pérez de Ayala, *Obras Completas*: 613)

Este artificio de Ayala resulta así un puente entre Cervantes y Joyce<sup>371</sup>, quien, sin embargo, nunca dirá quién es *Nausicaa*, *Ulises* o *Telémaco*, puesto que su estética consiste en penetrar su esencia, su *quidditas* –y será la universalidad del espíritu de los mitos la que revivirá el correlato generado, nunca la gratuita declaración de identidad–. En efecto, Pérez de Ayala declarará, pero pocas veces pondrá en práctica sus teorías, mientras que Joyce optará por el “*showing, not telling*”; hará que sus personajes y su estilo revelen epifánicamente, por mimesis, su *quidditas*, y que su narrador se contagie de la inteligencia, estado y estilo del personaje y del tema tratado. Como ya hemos dicho, a pesar de la gran altura de Pérez de Ayala, Joyce eleva artísticamente estas ideas, coincidentes y tal vez encontradas en el español: su superación de otros estilos, su elegancia, no tienen nada que ver con el estilo clariniano que Pérez de Ayala conserva y que contradice con frecuencia sus propios postulados. Joyce parece fijarse sólo en cuando no lo hace así, cuando rompe la cronología para mostrar múltiples perspectivas, cuando

<sup>370</sup> Cuando Sancho diga que sólo ve una aldeana maloliente y vulgar, Don Quijote lo explicará por un encantamiento.

<sup>371</sup> El recurso regresará a la novela en español cuando, en *Tiempo de silencio*, se presente épicamente al “Muecas”.

rompe el género narrativo para introducir formatos dramáticos, o postula la *novela poemática* –que no logra, pero sí Joyce– o rompe el léxico para crearse significantes: es ahí donde vemos influencia, donde se parecen entre sí y *sólo entre sí*.

Pero de todas las obras ayalianas, es *Belarmino* y *Apolonio*, publicada en 1921, la que más rasgos joyceanos muestra; pudo influir cronológicamente en los últimos retoques de *Ulysses* (1922), y con bastante probabilidad en *Finnegans Wake* (1939).

### VII.7. a) Similitudes estéticas entre Joyce y Pérez de Ayala

Tras una investigación obra por obra, encontramos que, por su frecuencia y su específica concreción las similitudes en sus teorías estéticas, en sus poéticas, son apabullantes, puesto que aparecen postuladas, con anterioridad a *Ulysses*, la teoría de la multiperspectiva (y además oponiéndola como Joyce a la monocularidad del cíclope), una teoría estética de los neologismos, así como una teorización de los mismos conceptos viquianos que serán cruciales en Joyce. Todas estas estéticas se desarrollarán también en *Ulysses*, pero mucho más en *Finnegans Wake*; muy especialmente, el *Belarmino* teoriza los elementos más llamativos, innovadores y reiterados en el último Joyce:

#### a.1) el punto de vista múltiple.

a.2) la remodelación del lenguaje, fusionando multiperspectivismo y nuevo lenguaje en neologismos<sup>372</sup> plurisignificativos, que no sólo teoriza sino que emplea en la obra.

a.3) la multiplicidad macroestructural (en la multiperspectiva) y microestructural (en la polisemia), que resuelve, además, y antes que Joyce en la misma *coincidentia oppositorum* de Vico –la cual ambos mencionan expresamente–.

### VII.7.a.1) Multiperspectivismo y crítica a la monocularidad como monstruo ciclópeo

La *teoría multiperspectivista* aparece en el segundo capítulo, cuando el fantasma de don Amaranto indica cómo se debe pintar la calle principal, o sea, representar la ciudad –en clave, cómo ha de escribirse el libro–. Pues bien, en ese fragmento se equipara la visión del *cíclope*, monocular, errónea, con la visión del mundo convencional; a esta visión del prejuicio del punto de vista único opone la *visión diafenomenal*, que es binocular, y, por tanto, análoga a la *multiperspectiva* de Joyce; es una teoría, *ejemplo incluido*, que la crítica ha creído siempre original del *Cyclops* de Joyce<sup>373</sup>. Es lógico, inevitable incluso, que el pintor aficionado que era Pérez de Ayala, al pasar de la pintura a la narración, reparara en esto, con más motivos, y antes que Joyce. Lo cierto es que no solamente es exactamente la misma idea, sino la misma metáfora con que Joyce parodia en *Cyclops* la narrativa. La diferencia es que lo que en Joyce se desarrolla y se exhibe, para que un lector sutil deduzca de la forma la teoría, aquí se explica meridianamente en forma de teoría estética, y se desarrollará sólo de forma rudimentaria:

---

<sup>372</sup> A diferencia de Joyce, no llega a realizar fusiones lexemáticas, neologismos por aglutinación, pero busca múltiples lexemas en palabras preexistentes y les atribuye significados, por etimología imaginaria, que las remodelan.

<sup>373</sup> Hasta noviembre de 1921 Joyce continuó retocando *Cyclops* (esbozado, pero inédito, en 1919), haciendo un número disparatado de reimpressiones y pruebas de imprenta. *Belarmino* había sido publicado justo ese año.

Los cíclopes veían el mundo superficialmente, porque sólo tenían un ojo. (...) El novelista es como un pequeño cíclope, esto es, como un cíclope que no es cíclope. Sólo tiene de cíclope la visión superficial y el empeño sacrílego de ocupar la mansión de los dioses, pues a nada menos aspira el novelista que a crear un breve universo (...). Ahora bien, describir es como ver con un ojo, paseándolo por la superficie de un plano, porque las imágenes son sucesivas en el tiempo, y no se funden, ni se superponen, ni, por tanto, adquieren profundidad. En cambio, la visión propia del hombre, que es la visión diafenomenal (...) es una visión en profundidad. El novelista, en cuanto hombre, ve las cosas estereoscópicamente, en profundidad; pero, en cuanto artista, está desprovisto de medios con que reproducir su visión. No puede pintar: únicamente puede describir, enumerar. (...) La maldición originaria del novelista cifra en que necesariamente se ha de extender sobre sinnúmero de objetos. (...) Que sea el objeto vértice del ángulo de visión del pintor, y no el pintor vértice del ángulo de contemplación del panorama, como lo es el novelista.

(Pérez de Ayala, *Belarmino y Apolonio*: 91-2)

Ayala, viendo las dificultades de aplicar la multiperspectiva pictórica que lograba en sus cuadros a la novela –para lo cual no da con una técnica muy adecuada, pero Joyce sí–, busca un término medio, que es el que va a aplicar, y se basa en el autodescrédito: si no se logra la *visión diafenomenal*, al menos se puede usar la monocular *de un modo que desvele sus limitaciones*; se puede comunicar la idea al receptor negándose a ilusiones de volumen y profundidad, a la verosimilitud falsa. Así, inicialmente planteó que, dada la dificultad de la perspectiva en la narración, una opción más factible es exhibir la existencia de la multiperspectiva. Aunque se obvie una técnica para representarla, al menos se hace que el receptor perciba su existencia: “La cuestión (...) es de concepto. Los famosos pintores de frescos (...) pintaron por largos planos (...) esquivando la sensación obvia de volumen y profundidad; fueron deliberadamente superficiales.” (Ib: 93) Por esta vía seguirán Borges, Cortázar y la postmodernidad hispanoamericana. Sin embargo, Ayala, no se conforma con esto, y, más adelante (como luego Joyce con más éxito) crea la multiperspectiva. Ya Bobes Naves notó una relación entre la multiperspectiva de Faulkner (posterior) y la de *Belarmino y Apolonio*, aunque no pensó en relacionarlo con Joyce:

La técnica novelesca en *Belarmino y Apolonio* es la misma que utiliza Faulkner en *Absalón, Absalón o El Santuario*: la acción, una sola, aparece desde la interpretación de cuatro o cinco personajes diferentes, algunos de los cuales conocen a su vez los hechos únicamente de referencia. (Coletes: 38)

Ahora bien, Faulkner toma la *multiperspectiva* de Sherwood Anderson y de Joyce, por lo que vincular a Ayala con Faulkner es relacionarle con Joyce. Ante la pregunta de cómo describir, la respuesta es el *multiperspectivismo* y la *objetivación* –dos ejes clave de la estética de *Ulysses*–:

– (...) Dime, en resolución, cómo he de describir la Rúa Ruera, y que te plazca la descripción.  
–No describiéndola. Busca la visión diafenomenal. Inhíbete en tu persona de novelista. Haz que otras dos personas la vean a propio tiempo desde ángulos laterales contrapuestos. (Pérez de Ayala, *Belarmino y Apolonio*: 93)

El *perspectivismo* estructural deriva de un *perspectivismo* filosófico, y, por tanto, como Joyce, no influye sólo en la macroestructura, sino en la microestructura de capítulos y secuencias, y en

la nanoestructura del lenguaje y de cada palabra, en ocasiones en una letra o su grafía. Por eso Belarmino y otros personajes ayalianos poseen o se crean su propio idioma:

—Los santos —respondió el Aligator—, oralmente y en acción, hablan un idioma distinto, que no entienden los que no son santos. Cada hombre que es una cosa de veras, habla un idioma distinto, que no entiende el que no es esa cosa, porque tienen alma distinta. El chalán habla su idioma, el contrabandista el suyo, el suyo también el político, y el artista, y el ferretero, y el soldado y el dentista. El mundo es como una gran lonja, llena de sordos que aspiran a verificar sus transacciones; todos gritan, hay un horrendo rebullicio, pero como no se oyen los unos a los otros, no se concluye ningún trato.

(Pérez de Ayala, *Belarmino y Apolonio*: 203-4)

### VII.7.a.2) Remodelación del lenguaje: los neologismos plurisignificativos

Ayala desarrolla una teoría estética sobre la remodelación de la lengua mediante neologismos de múltiples significados, que van en consonancia con el concepto de multiperspectiva y son su ilustración plástica y su realización expresiva directa, y al igual que Joyce, los sitúa como ideas estéticas centrales de la obra, anticipando *Finnegans Wake*: “Fíjese usted en la impropiedad del lenguaje (...). Se dice: ‘Este niño tiene muy pocos años’, o ‘este viejo tiene muchos años’. ¡Qué disparate! El niño es el que tiene muchos años y el viejo el que tiene pocos años (...) porque el tiempo pasado ya no existe”. (*Ib.*: 248); la *remodelación del lenguaje* humano, considerado artificial, lo relaciona también con Joyce, como ha señalado Guillermo de Torre (*Ib.*: 40). Las prevaricaciones lingüísticas son constantes, subrayando la arbitrariedad del signo lingüístico, ya señalada por Saussure: “La mesa, decía, se llama mesa porque nos da la gana; lo mismo podía llamarse silla...” (*Ibidem*)

### VII.7.a.3) La multiplicidad estructural resuelta en *coincidentia oppositorum*

La multiplicidad va a resolverse en la *coincidencia de contrarios* y, al igual que las consideraciones sobre el lenguaje viquianos, así como paráfrasis de Vico bastante directas, se inspiran en la *Scienza Nuova*, como en Joyce. En cuanto a la *coincidentia oppositorum*, que Ayala nombrará varias veces como “la conciliación de los contrarios”, la aplicará en la inverosímil reconciliación del desenlace de *Belarmino y Apolonio*, un *happy end* bufotrágico de farsa, de *astracán*; le salva del ridículo literario su autoironía metadiscursiva, que desvela el marco ficcional, cuando el propio protagonista menciona este recurso empleado, propio de un mal drama, el *deus ex machina*: “Usted, sin saberlo, y por consecuencia de aquellos manejos de hace años, ha sido el Deus ex machina de este día, el más feliz de nuestra vida (...)” (*Ib.*:301).

Por otra parte, es viquiano y finneganiano el hecho de que la culpa inicial de Felicita produzca la felicidad final. Recordemos que el concepto viquiano de coincidencia de opuestos enlaza con la paradoja católica de que el pecado de Adán lleva a la feliz venida de Cristo. La “felix culpa”, crucial en *Finnegans Wake*, está anticipada en “Felicita”, pero Joyce explotará ese *pun* simbolista ayaliano, expandiéndolo como un *motivo proteico* (*felicitous culpability*, *felicious coolpose*, *felixed is who culpas*, *Felix Culapert*, *foenix culprit*, *phornix culpads*,



*O'Faynix Coalprince, etc.*). Macklin advierte en *Belarmino y Apolonio* (1921) el empleo de la *coincidentia oppositorum*, y lo relaciona genéricamente con el *Modernism*. Macklin lo relaciona con en el Tiresias de *The Waste Land* (1922)<sup>374</sup>. *The Waste Land* es posterior, aunque él no habla de influencias concretas, sino ambientales, y plantea, como es habitual, que Ayala fue un mero receptáculo del Modernismo anglosajón. Pero respecto a Joyce, las similitudes técnicas, como estamos viendo, son frecuentísimas, porque la multiperspectiva se concreta a todos los niveles, como en Joyce, y casi con los mismos artificios, si bien más rudimentarios.

#### **VII.7.b) Similitudes en el artificio a nivel macroestructural.**

Ya desde el nivel de la estructura más general de ambas obras, encontramos tres similitudes,:

- b.1) Empleo de tres perspectivas, que aportan tres dimensiones,
- b.2.) la fragmentación de la linealidad, el tiempo y el espacio; de resultas, su abstracción
- b.3) la abstracción de los personajes.

##### **VII.7.b.1) La solución de la multiperspectiva mediante tres voces principales**

El empleo de tres perspectivas fundamentales (tres voces) dan multiperspectiva al relato: uno en primera persona, que asiste a la acción en la casa de huéspedes, del Martes Santo al Domingo de Resurrección; un narrador omnisciente que relata en pasado una analepsis cómo habían llegado los personajes a aquel punto y un personaje, Don Guillén, que monologa en dos capítulos. En *Ulysses*, las tres voces fundamentales de Stephen, Bloom y Molly, complementadas por un narrador volátil, realizan la misma función, pero el efecto es incomparablemente mejorado al no ser ya narradores, sino *vozes* mimetizadas e interiores.

##### **VII.7.b.2) La fragmentación de la linealidad, el tiempo y el espacio**

La supuesta *analepsis* de *Belarmino* que, en principio, parece retrotraerse a la historia de sus padres sólo para mejor contar el amor imposible del cura y la prostituta, resulta mostrarlos como los verdaderos protagonistas (Belarmino y Apolonio), y se prolonga tanto que la historia inicial deviene secundaria. Así, lo que parecía línea principal (la historia de amor de sus hijos) parece ahora *prolepsis*, y la que parecía *analepsis*, historia principal. Pero tampoco lo es: todas las acciones *confluyen en el espacio y el tiempo* en el último capítulo, que se une el final de los destinos de sus hijos con la paradoja final de la unión de los dos opuestos y la culpa que causa la felicidad, en el Domingo de Resurrección<sup>375</sup>.

##### **VII.7.b.3) La abstracción impersonal de los personajes**

En *Belarmino y Apolonio*, está sólo esbozada y teorizada. Para Sara Suárez, sirven “de envoltura a dos abstracciones personificadas en dos arquetipos que, sin embargo, lograron humanizarse, encarnarse en verdaderas individualidades” (Pérez de Ayala, *Belarmino y Apolonio*: 32). Pero,

---

<sup>374</sup> Vid. Coletes:40-41

<sup>375</sup> De nuevo se asemeja a Joyce; ambos, ateos radicales, integran con naturalidad los símbolos católicos y conceptos espirituales en un sentido abierto, universal.

aunque el texto pretenda que Belarmino y Apolonio representen la oposición filosofía/drama, no son entes semiabstractos como HCE. Así, Bataillon dice: “Debemos renunciar a buscar un conflicto de abstracciones cuando se nos ofrece un drama individual, semipatético, semiburlesco”. (*Ib.*) HCE es muy individual, tiene rasgos muy concretos a la par que es una abstracción. Puede haber sido inspirado por Belarmino, y lo parece, pero, una vez más, Joyce, en lugar de cantar a la rosa, la hace florecer, y vuelve real lo que en *Belarmino* es intención estética, especulación teórica.

### VII.7.c) Similitudes en la concreción a nivel microestructural y el binarismo

Al igual que al nivel de la estructura general, también al nivel de la estructura del capítulo, el fragmento y la palabra encontramos similitudes muy concretas, que hemos esquematizado así:

- c.1) La visión física y psicológica desde *dos ángulos*
- c.2.) La contraposición de dos psicologías en formato de *diálogos a dos*
- c.3) Escisión de personajes en *epónimos, motes* y cantares de escarnio
- c.4) La *digressio* como inserción autoexplicativa y metaliteraria
- c.5) La técnica estructurante del binarismo sistemático en los títulos
- c.6) Expansión de la multiperspectiva hacia la *deconstrucción* y la abstracción.
- c.7) Empleo similar de planos múltiples y arquetipos míticos y literarios.
- c.8) *Hibridación del registro* vulgar, culto, local y cosmopolita en un hablante. La misma multidimensionalidad que ocurre con los planos sucede al nivel del lenguaje: *plurilingüismo*, vulgarismo, localismo y cultismo aportan a los temas coloraciones y perspectivas múltiples.
- c.9) *Hibridación de los géneros teatral, lírico y narrativo*.
- c.10) *Remodelación del lenguaje: malapropiación intencional* y neologismos sintéticos.
- c.11) *La forma como textura realizada sobre un contenido-pretexito*.
- c.12) El autodescuento del texto y el autor mediante la inclusión del “fragmento prescindible”, fragmentarista
- c.13) Un precedente de dos *streams of consciousness joyceanos*, en forma de carta oralizante.

#### VII.7.c.1) La visión física y psicológica desde dos ángulos

Además de la narración, los personajes son enfocados desde dos ángulos, siguiendo la teoría de la *visión diafenomenal*; unas veces es visual: “Vista por la espalda, (Felicita) era una figurilla breve, fina y graciosa. El anverso de la medalla no se correspondía con el dorso: pecho alisado con rasero, rostro acecinado y de ojos conspicuos, una faz del todo masculina.” (*Ib.*: 39); otras, psicológico: “Parece mentira que este hombre temible en las elecciones, que a todos sacaba ventaja en maquinarse un chanchullo y sacarlo adelante por redañones, fuese, en el fondo, la criatura más simple, candorosa, sentimental y asustadiza.” (*Ib.*:39) Como en Joyce, la *dualidad* deviene pronto en *pluralidad de perspectivas* que entraña la *disolución de la identidad*: “Me llamo Pedro, Lope, Francisco, Guillén, Eurípides; a elegir –dijo con voz robusta (...) (*Ib.*:77). Es la disolución mediante epónimos de *Oxen of the Sun*, y más aún de *Finnegans Wake*. Antes que Joyce, es Pérez quien eleva el perspectivismo a ley esencial del género narrativo, como superación de la técnica descriptiva superficial, en busca de una mayor profundidad. Porque “el error es de aquéllos que piden que una opinión humana posea verdad absoluta” (*Ib.*:39) Don Guillén parece un sacerdote hipócrita, pero se va desvelando como algo más complejo y se comprende cómo ha llegado a su situación. Los personajes son contradictorios y “poliédricos”,

en términos cortazarianos. La personalidad, como todo el cosmos, es un misterio porque todo depende de infinitas perspectivas; Ayala habla de una visión *sub specie aeterni*<sup>376</sup>.

### VII.7.c.2) La contraposición de dos psicologías en formato de diálogo a dos

Empleada en la oposición binaria de Shem/Shاون de *Finnegans Wake*, Ayala lo usa ya en la oposición de Lirio/Lario, que tiene un regusto unamuniano. (*Vid.Ib.:90*). La autocontradicción unamuniana (y precisamente Joyce estuvo presente en su discurso en el *Pen Club* sobre la contradicción) aparece en el debate entre Lirio y Lario: “ (...) concedo que me contradigo con frecuencia. ¿Y qué? Así me siento vivir. (...) Esta calle es hermosa y tiene vida, porque es contradictoria” (*Ib.:95*). El enfoque dual genera los diálogos binaristas entre Yiddy/Alberto en *Tinieblas* o Lirio/Lario en *Belarmino* o la dualidad Belarmino/Apolonio, cuya similitud estética y formal con los diálogos de opuestos entre Stephen/ Lynch, Stephen/ Mulligan, Stephen/ Haines, Stephen/Bloom y, sobre todo, *Mutt/Jute*, *Ondt/Gracehopper*, *Shem/Shاون*, *HCE/ALP* de *Finnegans Wake* es extraordinaria y difícil de justificar por el azar.

### VII.7.c.3) Escisión de personajes en epónimos, motes y cantares de escarnio

También la denominación múltiple de un mismo personaje funde varias perspectivas, generando una síntesis compleja, como ocurría con los neologismos sintéticos mencionados. Al hablar de Joyce ya relacionamos los epónimos y motes con los *kennings* vikingos (el cuervo es *cisne rojo* porque se baña en la sangre de los guerreros); así pasa con los motes: “Los apodos son, cuándo biografía sucinta, cuándo retrato en miniatura” (*Ib.:176*) Así, Froilán Escobar es *El estudiantón* (porque asistía a todas las facultades por afán de saber y sin matricularse) y *El aligator* (por mantenerse en clase inmóvil con los ojos abiertos). Esta rudimentaria teoría del apodo Joyce la lleva al extremo, como hemos visto, en *Ulysses* y *Finnegans Wake*. Un ejemplo de la idealización épica de lo banal se produce cuando se dice que el torno de Belarmino “era Clavileño y era Pegaso” (*Ib.:173*). El epónimo también adelanta el arquetipo mítico: Alberto Díaz llama a su gato Telémaco, y Apolonio llama a sus gallos Aquiles y Ulises. (*Ib.:194*) Emplea nombres simbólicos, icónicos, y cambiantes, exactamente igual que Joyce. Así, “Felicita Quemada, la Consumida”, y su galanteador, “Novillo”, motejado “Buey. Ya en *Tinieblas* usó el pseudónimo de “Plotino Cuevas”, ironizando con su propio neoplatonismo. Pedrito se convierte en “Don Guillén” (el hijo de Belarmino, el zapatero filósofo, deviene cura) y Angustias en “La Pinta” (la hija de Apolonio, el zapatero dramaturgo, deviene prostituta). Pero, como en Joyce, la perspectiva dualista inicial se disuelve pronto en una *multiperspectiva* del ente que señala hacia una infinita convertibilidad de todo en todo. En el plano de los epónimos, por ejemplo, Pedrito, que será con los años Don Guillén, y muchos más, “a elegir”

---

<sup>376</sup> *Sub specie aeterni* es una coletilla típica de Ayala (título de un capítulo de *A.M.D.G.*, aparece en *Pérez de Ayala*, *Belarmino* y *Apolonio 73*, y reaparece ocasionalmente) que deja estupefacto por ser un concepto y una expresión tan característica también en Joyce (Joyce usa mucho *sub specie aeternitatis*, en relación al método mítico de *Ulysses*).

(Vid.p.330). En el plano léxico, las palabras van a transmutarse en síntesis caprichosas de muchas palabras. En el plano temático-argumental, nos encontramos al republicano trabajando para la Iglesia, a su hija (símbolo de la pureza) viviendo de la prostitución y al sacerdote teniendo una relación con la prostituta. Todo ello se relativiza, al aumentar la perspectiva, porque el sacerdote había sido su novio, por lo que la *multiperspectiva* genera un retorno viquiano de lo mismo a lo mismo tras las transmutaciones de todo en todo.

Otro artificio común a ambos autores es el *cantar de escarnio*, que puede entenderse como *un desarrollo extendido del mote ( o el mote, como su contracción )*; frecuente en *Ulysses*, aparece ya en *Belarmino*; en ambos el héroe es un antihéroe; se trata de una desmitificación por *multiperspectiva* (pongo en negrita un elemento coincidente):

<b>BELARMINO Y SU HIJA</b>	<b>CIRCE</b>	
<p>“Hoy a la Xuantipa le duele <b>la tripa</b> Monxú Codorniú<sup>377</sup> lo pagarás tú” (Pérez de Ayala, <i>Belarmino y Apolonio</i>:107)</p>	<p>I gave it to Molly Because she was jolly, (...) I gave it to Nelly To stick in her <b>belly</b> (...) She has it, she got it, Wherever she put it The leg of the duck (<i>Ulysses</i>: 409-11)</p>	<p>There’s someone in the house with Dina There’s someone in the house I know There’s someone in the house with Dina Playing on the old banjo( <i>Ulysses</i>:422)</p>
<p>Los niños del barrio<sup>378</sup> canturrean burlándose, y Juana les tira guijarros.</p>	<p>La prostituta Cissy Caffrey se transforma en su yo juvenil y canta ante Bloom la canción en su imaginación.</p>	<p>Los negros Tom y Sam tocan el banjo a ritmo de cakewalk y se burlan de los cuernos de Bloom en su imaginación.</p>

Lo sorprendente del parecido de estos *limerickianos*<sup>379</sup> cantares de escarnio reside en que, siendo un artificio tan peculiar, además coinciden en el contraste conyugal protagonista/ la mujer dominante<sup>380</sup>, o sea, en la idea ultrarrealista del nuevo *héroe-antihéroe*. Así, Bloom, con sueños donjuanescos, se siente cornudo o dominado, a la par que el quijotesco Belarmino puede sentirse un sabio, pero su dominante esposa Xuantipa<sup>381</sup> le acogota porque es un *tontorontaina*; en ambos autores aparece la mofa pública, real o paranoide.

#### VII.7.c.4) La *digressio* como inserción autoexplicativa y metaliteraria

La digresión es entendida no como un descentramiento descuidado del asunto, sino como la aportación de una perspectiva más vasta y profunda que completa el tema, relativizándolo o

<sup>377</sup> Otra malapropiación; luego nos daremos cuenta de que su amigo francés llama al zapatero Belarmino Monsieur le Cordonnier, y la gente de la calle lo ha transformado en Monxiú Codorniú, que pasa a ser otro epónimo –insultante–.

<sup>378</sup> Es un contraste muy cervantino entre lo ideal de sus discursos y su realidad, aunque en Joyce explota la cantinela como *leitmotiv* de la infidelidad de Molly, sacando, una vez más, todo el partido a ideas sólo esbozadas en Ayala, ya que *mimetiza, no cuenta, la vejación*.

<sup>379</sup> El *limerick* es un cantar de escarnio irlandés de estructura muy fija (véase en la p. 165 un *limerick* de Joyce).

<sup>380</sup> Recuérdese también como en *Aeolus* los niños se burlan de la torpeza de Bloom en su cara imitando sus andares torpes, y en los *grafitti* de *A Portrait* los alumnos se burlan en rima de otros niños, de Julio César, de las normas.

<sup>381</sup> Mediante esta aglutinación de Xantipa, la indómita esposa de Sócrates, y su apodo, Juana *La Tipa*, Ayala compara a Belarmino con Sócrates, como a sí mismo con Platón (el autor es Plotino Cuevas); similarmente, Joyce se compara con Dédalo y San Esteban (Stephen Daedalus).

viéndolo como ficción. Por ejemplo, Ayala procura que, al dar una pincelada de digresión estética, nuestra lectura tenga en cuenta esa perspectiva estética, lo que nos va a llevar a leer de otra manera, observando la forma estructural. *Belarmino* comienza con una *digressio* tanto más surrealista cuanto mejor razonada que arguye cómo las pensiones son la más profunda fuente de sabiduría del corazón humano. En efecto será ahí, en la pensión, donde va a conocer el primer narrador la historia de un cura, que le llevará, mediante saltos temporales y de perspectiva, a las de Belarmino y Apolonio. También *Finnegans Wake* se inicia con complejos prolegómenos digresivos que autoexplican metaliterariamente el propio texto del que forman parte, aunque Joyce los desarrolla hacia una incomparable complejidad. La aparición de Don Amaranto para inspirar a Lirio el planteamiento estético de que se debe pintar en multiperspectiva es *metaliteraria*; en realidad está explicando el enfoque de la novela para que se comprenda la complejidad *diafenomenal*. Esta aparición es, además, comparada a la de Julio César en Shakespeare, así como al inicio de *Ulysses* el fantasma de la madre de Joyce es equiparado al del padre de Hamlet. Es obvio que en Shakespeare la aparición de César y la del padre de Hamlet son escenas muy similares en función y técnica, y de hecho Joyce alude a la aparición de César del mismo modo que la del rey danés –como símbolo de la mala conciencia– en *Hades* y *Exiles*. Es también metaliteraria la alusión en el texto a la propia *digressio* en que incurre, constante y deliberada –como en *Finnegans Wake*–; un personaje la señala irónicamente, y subraya su deleitación discursiva: “Si te escuchase, jamás haría otra cosa que dejarme arrastrar en el curso ocioso de la deleitación discursiva. Dime, en resolución, cómo he de describir la Rúa Ruera, y que te plazca la descripción” (Pérez de Ayala, *Belarmino y Apolonio*: 93) Percíbese aquí, además, una *imitatio* de la manera del discurso filosófico y estético clásico, similar a los de Platón y sus imitaciones posteriores. Es la *forma mimética*: dado que se habla de estética, se usa su forma característica, el diálogo platónico, con enfoque no naturalista, sino atemporal y abstracto. Además, es análogo al discurso estético sobre la *visio* y la *percepción* pluridimensional de *A Portrait*; con lo cual, en tres páginas, aparecen no menos de seis elementos extraordinariamente joyceanos: la *digressio*, seguida del *autodescrédito metadiscursivo* que desvela el marco y hace un guiño al Lector, la *mímesis estilística*, la teoría estética dentro de la novela misma, el tema de la *visión ciclópea monocular/visión múltiple* y el *neologismo* en forma de helenismo técnico sonoro (*diafenomenal*).

#### VII.7.c.5) La técnica estructurante del *binarismo* sistemático en los títulos

La forma dual y binaria es tan consistente en *Belarmino* como lo será en *Finnegans Wake*. Así como el título (*Belarmino y Apolonio*) es dual, apenas se ha explicado la *visión diafenomenal*, la aplica, y los títulos de los siguientes capítulos son duales (*Belarmino y su hija*, *Apolonio y su hijo*, *El drama y la filosofía*, *Pedrito y Angustias*, etc.), aplicando su teoría. La coherencia de la novela está así trabada por lazos paralelísticos mucho más intensos que su dúctil trama, y su coherencia interna se basa en nuevos nexos, pero autoexplicativos, como hará Joyce.

### VII.7.c.6) Expansión de la multiperspectiva hacia la *deconstrucción y la abstracción*

La doble o triple perspectiva termina, como en Joyce, por expandirse hacia una inevitable *multiperspectiva* (dado que  $x=x_1+x_2$ , se sigue que  $x_1=x_3+x_4$  y  $x_2=x_5+x_6$ , y así *ad infinitum*; y, por tanto,  $x= x_n$ ). Todo tiene infinitas perspectivas. Así, perspectivas, motes y epónimos se acumulan, generando una *deconstrucción de la identidad* que el lector reconstruye generando una abstracción de los personajes o de los temas. Es cierto que Ayala sólo abre este inaudito camino, quedándose a medias, mientras que Joyce logrará comunicar su indecible complejidad.

### VII.7.c.7) Empleo similar de planos múltiples y paralelismos con arquetipos míticos y literarios

El *paralelo mítico o literario* se suma en otro plano, aportando una dimensión más a lo relatado, adelantándose al plano múltiple joyceano. Lo más llamativo es que, como ya hemos comentado, Ayala ya inició el *paralelismo arquetípico en plano múltiple* en su *Prometeo*, haciendo un paralelo humorístico y realista entre Odiseo y su protagonista, mucho antes que Joyce. En *Belarmino* se establece un paralelismo literario entre los autoengaños y el idealismo de Belarmino y Don Quijote; ambos, confundidos por su propia elocuencia literaria, tienen una visión demasiado literaria de la vida, rallana en la locura. Belarmino incluso bautiza a su caballete de zapatero Clavileño. Ambos bautizan y redefinen la realidad; Don Quijote inventa nombres para sí mismo, su amada o su caballo, títulos para Sancho. Redefine la bacía de barbero como casco heroico, las postas como castillos, los molinos como gigantes, y sus errores son hechizos. En ambas novelas, los personajes realistas, celosos de su genio, traman burlas y trampas contra ellos, aprovechándose de su idealismo, con la excusa de desengañarles. Así como el Bachiller Sansón Carrasco en *Don Quijote*, tiende una trampa al héroe, poniéndole ante un espejo para desarmarle —es, significativamente, *el Caballero de los Espejos*—, el Estudiantón de *Belarmino*, conchabado con otros amigotes, engaña al héroe haciéndole creer que va a escuchar hablar a un filósofo extranjero, Cleo de Merode, tras el telón del teatro; pero en realidad le ponen la grabación de su propia voz, hablando en su extraña lengua, para ver si tiene significado, o si se trata de una impostura, y, de paso, reírse de su reacción:

“El sapo no factura la beligerancia, la inquisición, el pongo y quito de los comensales. El sapo rocía con capullos los globos y zapadas de los comensales. El sapo prohija el tetraedro. El sapo desnuda el tetraedro”, Belarmino se oprimió las sienes con las manos (...) ¡Qué razón tiene! ¡Qué razón tiene!” (... ..)  
—¿Y dicen ustedes —preguntó— que ese filósofo se llama Meo de Clerode<sup>382</sup>?

<sup>382</sup> Este detalle —su incapacidad para no deformar las palabras— delata el carácter involuntario de los neologismos de Belarmino y apuntan a una patología. Está perfectamente documentado que Belarmino se inspiró en un zapatero real ovetense —Severino Camporro— con las mismas características, las cuales compartía la esposa de Ayala, que a éste le divertían. En muchas esquizofrenias delirantes se producen transmutaciones de palabras (neologismos) y expresiones pedantes de carácter repetitivo; de ahí que, como Belarmino, los justifiquen luego en una racionalización que oculta ante sí y los demás el síntoma. Lo que parece interesante, curioso y humorístico a Ayala pudo muy bien haber sido una patología florida de neologismos. Ahora bien, Belarmino es la idealización de Severino, y esto no quita su genialidad al personaje, ni su posible correlación con *Finnegans Wake* (de hecho, Jung considera que la obra de Joyce constituyó una autoterapia contra carencias simbólicas del yo). El psiquiatra Alberto Perales señala como características de la esquizofrenia la adjudicación de significaciones adventicias a las palabras y conceptos, que adquieren denotación distinta de la habitualmente aceptada, formación de nuevas palabras a base de uniones de una parte de un vocablo con una parte de otro, y las cuales adquieren un significado especial. (Perales et alii: 70) El

–Así mismo, Meo de Clerode– respondió, con cara dura, el estudiantillo desenvuelto.

–Pues es un enormísimo sapo, mucho más grande aún que Salmerón. (*Ib.*:201)

El estudiante, a pesar de su travesura, muestra su poliedricidad, ya que finalmente defiende a Belarmino: “Y como las palabras que él sabía únicamente expresaban cada cual una cosa, ha inventado un nuevo idioma en que cada palabra indica varias cosas” (*Ib.*:202); el paralelismo con Don Quijote sigue, pues estas y otras desventuras hacen que Belarmino aparezca cada vez más hundido, vencido por la realidad como Don Quijote; el republicano radical acaba sirviendo a los curas para mantener su familia, y paralelamente su contrapunto y opuesto, Apolonio, se vuelve el hazmerreír de todos al estrenar su tragedia. Intentando escribir una gran tragedia, ha hecho ripios muy al estilo de *La venganza de Don Mendo* (1918), de Muñoz Seca; es decir, hace una comedia (un *astracán*) sin saberlo. El público la entiende como comedia, y él interpreta los aplausos como un éxito; cuando se da cuenta, se siente doblemente ridículo. El paralelo quijotesco se produce dualmente, en ambos; mediante este paralelismo de ambos con el arquetipo literario de Don Quijote, el lector empieza a percibir que los dos principios opuestos, *filosofía* (Belarmino) y *drama* (Apolonio), se van desvelando como elementos complementarios de una unidad. En *Ulysses*, la actitud poliédrica, destructiva-admirativa, de Mulligan hacia Stephen, es la misma que muestra el Estudiantón hacia Belarmino, ya que alternativamente intenta ridiculizar y desengañar a Stephen, o le apoya; y el sentimiento de ridículo literario de Stephen en *Proteus* es el de Apolonio.

#### **VII.7.c.8) Hibridación del registro vulgar, culto, local y cosmopolita en un mismo hablante**

Ayala alterna cultismos, términos científicos, y habla vulgar (*chisgaravís*), regional (*neniña*), y coloquial (*nos da la gana*), y lo hace tanto en la voz de un mismo personaje como en la voz del narrador; como Joyce, expresa así su equiparación de lo cotidiano y lo mítico: *la Némesis de Felicita, comer pote gallego con Ovidio o Sófocles, un Eurípides de Palencia, la Laguna Estigia de Belarmino, Xuantipa...* Anticipa la idea joycena de mitificar lo banal y banalizar lo mítico, en rudimento; Valle lo está haciendo por los mismos años en *Luces de bohemia*, con más genialidad, y en su comparación con Joyce veremos cómo Joyce lo aplica, especialmente en *Circe*. Por lo demás, Mulligan, amante de la *hybris*, se recrea en esto al inicio de *Ulysses*.

#### **VII.7.c.9) Hibridación de los géneros teatral, lírico y narrativo**

Pérez de Ayala no sólo introduce poemas en el seno de capítulos, sino que crea e inicia una nueva técnica que consiste en ligar los capítulos entre sí, a modo de fundido cinematográfico, introduciendo este concepto estético de lo que denominó la *novela poemática*. Con el mismo espíritu de fusión de géneros hacia la obra total, en *Belarmino* y Apolonio emplea la

---

psicoanalista Gerardo Réquíz refiere que al tratar el tema de Joyce, Lacan explicó que él, Joyce, "se salvó" de la psicosis mediante la escritura. En este texto se aduce la consabida *suplicia del nombre del padre* que anuda los tres órdenes: imaginario, simbólico y real. Para documentar su teoría, Lacan se remite incluso a escritos anteriores de Joyce, señaladamente a *Stephen Hero*. (Réquíz:307)

incrustación del diálogo teatral en el seno de la novela, técnica que ya había utilizado en *Tinieblas en las cumbres* y *A.M.D.G.*, pero que en *Belarmino* potencia, al situar este diálogo teatral, *ex abrupto*, en el último capítulo (*Ib.*:295), y, a pesar de lo innovador de la técnica, logra insertarlo con una fluidez totalmente natural tras el narrador, mostrando que no sólo es posible, sino que produce extraordinarios efectos expresivos, lo que antes de él pareciera un disparate.

#### VII.7.c.10) Remodelación del lenguaje: *malapropiación* intencional y neologismos sintéticos

La remodelación del lenguaje humano lleva a Pérez de Ayala a prevaricaciones lingüísticas intencionales y constantes, subrayando la arbitrariedad del signo lingüístico, ya señalada por Saussure: “La mesa, decía, se llama mesa porque nos da la gana; lo mismo podía llamarse silla...” (*Ib.*:40) El *belarminiano* –la lengua que se crea Belarmino– es un precedente del *finneganes*: “–¿Qué es la república? Un maremágnum, el ecuménico de los beligerantes, el leal de la romana de Sastra. Pero, sobre todo, abundo en lo del ecuménico. Y si no, aquí estamos entre cuatro paredes...” (*Ib.*:102) El *belarminiano* es generalmente una distorsión subjetiva del sentido de la palabra, una *malapropiación*, pero Belarmino afirma que es intencionada. No tiene por qué tener relación fónica, a diferencia del *finneganes*; partiendo de la idea saussureana y de que *la mesa bien podría llamarse silla*, establece una relación de intercambiabilidad de palabras: lo justifica no en su sonoridad chocante, que sin embargo parece obvia, sino en su identidad en un sentido profundo, un sentido que parece rebuscadísimo, una etimología subjetiva, aunque a la postre no lo es tanto, y, para él, es superior al lenguaje estándar, “vulgar”:

¡Oh, celebro vulgar! –exclamó Belarmino, resignado y abatido–. Tendré que explicarme con palabras vulgares para que te penetres. Maremágnum, ello mismo lo dice, es el non plus ultra, lo mejor de lo mejor. Ecuménico es lo mismo que reunión de conformidad. Los beligerantes, los que están en contra. Leal, monta tanto como fiel. La romana es para pesar. Sastrea, lo sabe cualquiera, es la señora que está pintada en la Audiencia.

– (...) Has querido decir que la república es un desiderátum, la conciliación de los contrarios<sup>383</sup> y el fiel de la balanza de Astrea.

– No lo he querido decir, sino que lo he dicho.

(...)

–Me resigno. Ahora explícanos lo de las cuatro paredes.

–Eso es el ecuménico. ¿En dónde estamos? En una habitación. ¿Qué es esta habitación? Un cuadrado. ¿Y qué es este cuadrado? Un círculo: el círculo republicano. La cuadratura del círculo. Por eso la república es el ecuménico.

(*Ib.*:104-5)

Otras veces, es obvio que la relación ha sido por lo fónico y lo morfológico, y que *sólo luego se busca el hilo subconsciente* de un significado común que llevó a la relación. Claro que Belarmino no tiene en cuenta el subconsciente, el *lapsus linguae*, sino que cree que relacionar vocablos es expresión de su *idiosincrasia*, y que en realidad cada cual habla su propio lenguaje, aunque no se note tanto como en él. Ayala, como Cervantes, empatiza con el punto de vista de

---

<sup>383</sup> Temáticamente, deja perplejo que se aluda a la *coincidentia oppositorum* directamente. Encontramos, no sin estupefacción, porque son infrecuentes en cualquier autor, los dos elementos principales de *Finnegans Wake*, la *metamorfosis léxica* y la *coincidencia de los opuestos*, relacionados en un solo párrafo.



su héroe-loco, pero también se recrea, humorísticamente, en su delirio *naif* y en su cerrilidad carpetovetónica. Entre los numerosos ejemplos que recorren la novela, podemos observar cómo en el siguiente fragmento es innegable que la relación fónica precede, o por lo menos compite con la semántica, y que su intelectualización es *a posteriori*, un autoengaño, una racionalización psicológica que enmascara puerilmente sus lagunas culturales, y que encubre, con tozudez delirante y cazorra, una tendencia patológica a la *malapropiación*:

–El adulado, no; el aludido –rectificó el sastre.  
–Es lo mismo –respondió Belarmino (...) –Aludir es el dicho vulgar, el material tosco.  
Adular es la forma confeccionada. La alusión es siempre una adulación. (Ib.:103)

Joyce da un salto adelante, pero la base está en Ayala: Joyce buscaría una combinación entre *adulado* y *aludido* que pusiera de manifiesto ambos significantes y su relación semántica en un contexto apropiado, en lugar de mostrarlos en paralelo y explicarlo. Es decir, un *neologismo por aglutinación*, que Ayala usa raras veces. Ayala se queda un paso atrás, en la malapropiación razonada de Humpty Dumpty, entre Joyce y el afán de controversia y paradoja unamuniano.

Como prueba de que no se parte del significado, y de que la etimología figurada se crea a posteriori –intentando, eso sí, rastrear las evocaciones semánticas que esa sonoridad ha producido en la mente de Belarmino–, en otro momento el narrador omnisciente muestra que Belarmino empieza fijándose en el sonido (como *gnomon*, *simonía*, *parálisis*, en el primer relato de Joyce: *The Sisters*): “A Belarmino le gustó la voz expeditiva y la almacenó en la memoria, a fin de meterla en la horma, ensancharla y darle un significado espacioso, nuevo y conveniente”. (Ib.:131); o este otro:

Pero las palabras que con mayor ansiedad perseguía, las que le transían de entusiasmo en comprendiéndolas y creándolas, eran aquellas que a él se le antojaban términos filosóficos y que, por ende, expresaban un concepto inmaterial: metempsicosis, escolástico, escorbútico, etc., etc. (...) metempsicosis, es lo mismo que intrínquilis indescifrable, lo incognoscible (...) y viene de psicosis, o sea intrínquilis, y mete, introduce, esconde; meter intrínquilis en las apariencias sencillas. (Ib: 172)

Compárese este fragmento con Joyce: “Every night (...) I said softly to myself the word paralysis. It had always sounded strangely in my ears, like the word gnomon in the Euclid and the word simony in the Catechism” (*Dubliners*: 5)<sup>384</sup>.

En todo *Belarmino* son constantes las *etimologías imaginarias* de palabras resonantes: “Escolástico es el que sigue irracionalmente opiniones ajenas, como la cola de los irracionales sigue al cuerpo. Escorbútico vale tanto como pesimismo, y viene de cuervo, pájaro sombrío y de mal agüero.” (*Pérez de Ayala, Belarmino y Apolonio*: 173) Similarmente, relaciona *gárgolas* con *gárgaras* porque vomitan (Ib.:187), pero obviamente confluye un campo asociativo semántico con un campo asociativo por similitud fónico-onomatopéyica. Joyce va a crear

---

<sup>384</sup> Hemos comprobado que en la primera edición de *The Sisters* de 1904 no estaba este fragmento, sino que lo añadió posteriormente al editar *Dubliners* como novela en 1914 (aparece incluso antes, en las pruebas de 1910)<sup>384</sup>. Como Belarmino aparece en 1921, en este caso Pérez de Ayala pudo *tomarlo prestado* de Joyce, pero *no al contrario*.

palabras por aglutinación (crearía “escuervítico” o “gárgolaras”), exhibiendo la síntesis sin explicarla *ni justificarla*. Estos intentos ramonianos de Belarmino van a alcanzar pronto niveles gongorinos, bretonianos, anticipando en altura al 27, a Beckett y a Joyce:

–Yo acaricio a los camellos y a los dromedarios, pero no los beso. Riego el tetraedro; encarcelo y parafraseo el tetraedro; pero permanezco indumentario y analfabético al tetraedro. Mi horario es el espasmódico de la intuición recreada. Salió el dominico lleno de perplejidad. Froilán (...) no se había movido (...).  
–¿Es ilusión? – decía para sí– (...) ¿Es un genio lóbrego, en bruto, como la piedra diamante escondida en el seno de la tierra? ¿Es un loco? (...)  
–¿Le enojaré, señor Belarmino– dijo al despedirse –si vengo por las tardes, de vez en cuando, a conversar un rato con usted?  
–Tendré un gran espasmódico– respondió Belarmino, impasible. (Ib.:180)

El narrador concede al hallazgo surrealista una justificación, explicando el código de Belarmino, algo que no convence del todo, porque el marcado ritmo indica que Ayala ha partido *a priori* del sonido y el disparate al formar las frases, y luego ha buscado un sentido: “Camello (...) significaría para él Ministro de la Corona. Dromedario significaba sacerdote (...) Aludían al desierto de la indiferencia (...) a la sobriedad (...) a la pesada carga (...) Y de aquí, joroba: responsabilidad (...) (Ib.:72)

Belarmino justifica su *glosolalia*<sup>385</sup> y sus *malapropiaciones* en que quiere ser zapatero del pensamiento: “Pues el aquél de la filosofía no es más que ensanchar las palabras, como si dijéramos meterlas en una horma. Si encontrásemos una sola palabra en donde cupieran todas las cosas, vamos, una horma para todos los pies (... ..) enanchando palabras para varias cosas, cuantas más, mejor.”(Ib.:111) Siempre con el juego de palabras del belarminiano, Ayala emplea también a la grandilocuencia “estupenda” y los coros eufóricos modernistas (“¡Muera Maura!”) de *Luces de bohemia* o *Circe*:

–Nosotros estamos suscritos en este cuadrado.  
–Por una cuota de dos pesetas mensuales–comentó el mercero.  
–Somos círculos que estamos suscritos en un cuadrado.  
–¡Ah! Inscritos–aclaró el periodista.  
–Cada hombre es el centro de un círculo infinito, como dijo Pascual. (... ..)¡Viva Pascual! ¡Viva Salmerón! (...) ¡Muera la curia romana! ¡Muera el Tribunal de la Rota!  
(Ib.:105-6)

La necesidad de metamorfosear las palabras la explica en términos de calzado. Cuando un cliente le acusa de que los zapatos le salen rebeldes (sediciosos) porque es republicano, el zapatero filósofo le explica: “La ciencia zapateresca ignora las cláusulas políticas; por eso es analfabética. Yo, lo mismo hago botas de monte y campo, que botas de montar o higuelfe<sup>386</sup>. También confecciono calzado para religiosos y sacerdotes; ahí ve usted, don Manolito.” (Ib.:108). Encontramos el concepto de la lengua como embrión que emplea Joyce en *Oxen of the Sun*, y la idea de palabras sintéticas (neologismo por aglutinación), cuando el cura le replica:

<sup>385</sup> En psiquiatría, la *glosolalia* se define como un lenguaje ininteligible, compuesto por palabras inventadas y secuencias rítmicas y repetitivas, propio del habla infantil, pero también común en estados de trance o en ciertos cuadros psicopatológicos, o problemas neurológicos. La estereotipia recurrente hace que para la mente del afectado cristalicen en significados justificables –fijos–, *jabberwocky* o glígligo cuando en origen son *jitanjáforas* intuitivas.

<sup>386</sup> *Zapateresca*, en vez de zapateril o zapatera, que sería lo normal, recuerda a caballeresca (a Don Quijote); *high life*, de la alta sociedad, es para Belarmino “higuelfe”. Ayala hablaba bien inglés, pero se atiene a la realidad española.

– (...) Pero pudiera ocurrir que las personas religiosas tengan inconveniente en dejarse calzar por usted.  
 –El fanatismo es reincidente–declaró sentencioso Belarmino. (... ..)  
 –Ya, ha querido decir frecuente...  
 –No, señor; he querido decir, y he dicho, frecuente, y abundante, y dañoso, y que se choca con él; en autonomasia<sup>387</sup>, reincidente.  
 El padre Alesón permaneció un tanto perplejo. Belarmino le hablaba una lengua perfectamente insólita, que él no conocía ni sospechaba; como que no era lengua viva ni muerta, sino lengua en embrión. (Ib.:129)

Como Humpty Dumpty, entiende que es necesario deformar los significantes para generar nuevos conceptos, para expresarse; incluso, a veces el propio narrador se contagia de la técnica: así, dice que un francés adopta un tono *cuoloquial*, porque así suena francés (es el *Uncle Charles principle* de Joyce). De ahí, también, el nombre de Felicita. Felicita sólo podrá compensar su frustración sentimental favoreciendo los amores ajenos de la hija de Belarmino con el hijo de Apolonio, provocando la destrucción de ambas familias, la desgracia de todos, pero finalmente, de forma indirecta, su felicidad y reconciliación: la teoría viquiana de que la providencia sólo puede actuar a través de las personas, y de la *coincidentia oppositorum* final, quedan así alegorizadas: idéntica oposición está entre su nombre *Felicita la Quemada* y el *Felix culpa* de Joyce. De Torre y Coletes han visto la relación con *Finnegans Wake*:

Un crítico tan perspicaz como Guillermo de Torre<sup>388</sup> ha visto en el lenguaje peculiar de *Belarmino* un antecedente (...) sobre todo, del *Finnegans Wake* (... ..) Belarmino y Apolonio es, en efecto, la obra en que más claramente se discuten las posibilidades de la novela como metalenguaje (... ..) la novela actual, incluyendo el *nouveau roman* y los escritores hispanoamericanos, es también y quizá sobre todo una búsqueda del lenguaje. (...) (Coletes: 38)

#### VII.7.c.11) La forma como textura realizada sobre un *contenido-pretexo*

*La prevalencia de la forma* es constante en los discursos de Belarmino, donde prevalece la textura verbal hasta tal punto que al principio no tiene contenido para el receptor, sólo superficie gráfica y sonora, como muchas páginas de Joyce – aunque ambas tendrán sus claves de desciframiento, pero no de entrada – ; también se da, de otro modo, en el discurso inicial de don Amaranto (Pérez de Ayala, *Belarmino y Apolonio*: 61), donde argumenta magníficamente la idea peregrina de que las casas de huéspedes como la fuente de sabiduría (y, además, las españolas ante todo<sup>389</sup>). Tan surrealista es la idea como magníficamente argumentado y expresado, a medio camino entre la teoría hamletiana de Stephen en *Scylla y Charibdis* y el *discurso de las armas y las letras* de Don Quijote: en los tres, como en los textos sagrados o en poesía, una textura verbal rotunda resplandece más aún si su contenido es irracional, iluminado o delirante, y sin embargo el discurso formal se sostiene con sorprendente solidez y elocuencia.

<sup>387</sup> Sic. Belarmino, incluso al explicar sus palabras sintéticas, las usa. Estrictamente, *autonomasia* indicaría, si existiera, que la palabra se forma a sí misma, *que es justamente lo que Belarmino quiere decir*; humorísticamente, es una malapropiación vulgar por ignorancia. Joyce va a captar esta sutilísima ambigüedad técnica, casi imperceptible.

<sup>388</sup> Fundador, como sabemos, del *Ultraísmo* junto a Jorge Luis Borges y Juan Larrea, en Madrid.

<sup>389</sup> La casa de huéspedes de Belarmino es además precedente de las de Martín-Santos y Cela.

**VII.7.c.12)** El autodescrédito del texto y el autor mediante la inclusión del “fragmento prescindible”, fragmentarista

El autodescrédito metaliterario textual y autorial y la invitación a la lectura fragmentaria ocurren en el capítulo II, el cual comienza sugiriendo que *se puede recorrer con mirada ligera*, o sea, que es *digressio*, precedente de los capítulos prescindibles de *Rayuela*, concepto ya empleado en el coloquio superfluo de *Tinieblas* (Pérez de Ayala, *Tinieblas en las cumbres* :245) y en el capítulo VI prescindible de *La pata de la raposa* (Pérez de Ayala, *La pata de la raposa*::49). Es cierto que Joyce no emplea este recurso precisamente, aunque sí el autodescrédito; cuando, en *Scylla and Charibdis*, Stephen, por ejemplo, después de exponer su teoría sobre Shakespeare, afirma no creerla él mismo, nos encontramos, en el fondo, con el autodescrédito explícito de todo el fragmento anterior.

**VII.7.c.13)** Un precedente de dos *streams of consciousness* joyceanos, en forma de carta oralizante

La carta *angustiosa* de Angustias a su padre Belarmino, ya analizada (*Vid.* pp.309-10), constituye un precedente de dos fragmentos muy importantes de las dos grandes obras de Joyce, el “Yes” estructurante del monólogo final de Molly en *Ulysses*, y el final de Issy en *Finnegans Wake*, más similar aún. Su similitud en su temática, su técnica y su función patética nos parece tan irrefutable como su anterioridad; sólo el hallazgo de una fuente común que explique la similitud de los tres fragmentos podría rebatir la influencia ayaliana en este punto.

**VII.7.d)** La frecuencia de llamativas similitudes temáticas. Conclusiones

Además de las innúmeras similitudes temáticas ya señaladas en apartados previos, hay, exactamente igual que en la última obra de Joyce, un exceso de referencias a Vico: Ayala adelanta, con su tema crucial de la *felix culpa*, un tema central en *Finnegans Wake*, además de hacer su versión de la *teoría del lenguaje viquiana y de sus edades históricas*: “La edad científica sigue a la edad teológica (...)” (Pérez de Ayala, *Belarmino y Apolonio*: 69); hallamos el antihéroe bloomsco; y se da el mismo énfasis en lo sagrado del parto y la mujer madre que da Stephen en *Oxen of the Sun* (donde se asiste a un parto), cuando don Amaranto dice: “Hay dos espectáculos que al hombre debe presenciar alguna vez: uno es la salida del sol; otro es un parto. El primero nos enseña a respetar la idea de Dios; el segundo, a respetar a la mujer”. (*Ib.*:67)

Concluimos subrayando que, además de Guillermo de Torre y Macklin, Coletes encuentra la misma similitud que nosotros entre Joyce y Ayala, y en especial, pero no únicamente, entre *A.M.D.G.* y *A Portrait*. Coincidimos con él en que *A Portrait* correspondería no a *A.M.D.G.*, sino a toda la tetralogía de 1907 a 1913: Alberto Díaz de Guzmán, el artista que busca su destino y, tras su infancia marcada por la negrura jesuítica (*A.M.D.G.*, 1910) sufre una profunda crisis de conciencia (*Tinieblas en las cumbres*, 1907) y trata de resolverla por medio de la acción (*La pata de la raposa*, 1911) y la evolución estética (*Troteras y danzaderas*, 1913).

(*Vid.Ib.:*27). Las fechas cuadran: la tetralogía es de 1907 a 1913 y *A Portrait* aparece en 1914-5 por entregas. Ambos parten del naturalismo y el esteticismo finiseculares para llegar a formas experimentales.

El tratamiento del tiempo es complejísimo; *analepsis*<sup>390</sup> y *prolepsis* abruptas generan ya multiperspectiva antes que Joyce. Las coordenadas temporales prácticamente desaparecen cuando adelanta el concepto de fragmentos *superfluos*, pero no eliminados (o *capítulos prescindibles*, como los llama Cortázar en *Rayuela*): capítulos que el autor marca como prescindibles son el<sup>391</sup> “*Coloquio superfluo*” de *Tinieblas*, que es además incrustación teatral en la novela —o sea, una de las técnicas atribuidas a Joyce como innovación suya—. Al igual que el *Coloquio superfluo*, el “*Consejo de pastores*” de *A.M.D.G.* es también una incrustación teatral, que rompe la estructura cronológica para cambiar de perspectiva; y también marca un *capítulo como prescindible* en *La pata de la raposa* (el VI de la primera parte), que en esta ocasión tiene forma poética; opera también como ruptura temporal y ruptura de género la lectura del *Otelo* en *Troteras y danzaderas*, que es fusión de narración, teatro y ensayo. En *Belarmino*, tres narradores se reparten el relato, generando perspectivas diferentes de un mismo momento, por lo que la narración que no es en absoluto lineal. En *El curandero de su honra* (como ya teoriza en la “*Rúa Ruera, vista desde dos lados*”, en *Belarmino*), la linealidad temporal es sustituida por el sincronismo espacial mediante la técnica de las *columnas paralelas*, que revisitarán casi todos los autores postmodernistas, y veremos en Cabrera Infante o Cortázar. Pero donde más se percibe la ruptura del orden cronológico convencional es en la lectura de varias obras, en la que se descubre que Ayala ha reescrito una misma escena, relatada de modo distinto y vivida por personajes distintos, en novelas separadas, anticipando así el *Wandering Rocks* de *Ulysses*.

Pérez de Ayala, como los *modernistas*, aspira a la fusión de estilo y realidad, en un metalenguaje superior. Para Macklin, Ayala se ha adaptado al *Modernismo* de modo limitado, aunque, bien mirado, no hay nada más característico de esta corriente que su carácter híbrido entre *ente autónomo de la realidad* y *metaliteratura que analiza lo real*. Lo evidente es que, como Macklin ha percibido, en las novelas de Ayala (como en las de Joyce, por ejemplo), la textura peculiarísima de la dicción “nos hace saborear el lenguaje como lenguaje sin fijarnos demasiado en su significación”. (Coletes: 29) Eso es Joyce, y, señaladamente, eso es *Finnegans Wake*. En conclusión, creemos haber ido más allá de las sospechas de otros autores, sugiriendo que Joyce desarrolló elementos de Pérez de Ayala para la escritura de *A Portrait*, *Ulysses*, y *Finnegans Wake*, y, no menos interesante, qué procedimiento de expansión usaba, probablemente, al asimilar influencias<sup>392</sup>, centrándose en elementos apenas insinuados, que juzgaba dignos de desarrollo, y que expandía hasta elevarlos a límites sublimes.

---

<sup>390</sup> Claramente divididas por capítulos o incluso libros, tan abruptas que se acercan al *flashback* pero sin introspección.

<sup>391</sup> La idea de los capítulos prescindibles la retomará Cortázar en *Rayuela*.

<sup>392</sup> En *Proteus* se sugiere que Joyce —ya que lo hace Stephen—, leía diez novelas diariamente, a fragmentos.

## VII.8. Valle-Inclán: hipótesis de influencia entre *Luces de bohemia* y *Ulysses*

Creo que es relevante mencionar también en este apartado la muy mentada similitud entre *Ulysses* (1922) y *Luces de bohemia* (1920)<sup>393</sup>. La intuición y la sensibilidad del lector dicen mucho más que las pruebas fehacientes de influencia. Así, Umbral constantemente los relaciona íntimamente, sin más indagaciones: “Autoparodia: nihilismo que llegaría a Beckett y el primer Ionesco. La literatura se burla de sí misma. Joyce nos da la pauta.” (Umbral, 2011: 234); y finalmente concluye: “un rasgo de modernidad (Valle, Joyce) es partir de los jesuitas o de Homero para hacer “de la prosa otra cosa” (...). (Ib.: 239) Un planteamiento estético similar –y con un lema semejante–, conduce a una similitud en la solución artística de deformación y en la impresión general de farsa. En ambas obras, se pone en práctica el lema o manifiesto estético mínimo que exponen: el arte opera su reflejo estilizado con una disciplina sistemáticamente deshumanizada: *Luces de bohemia*, espejo deformante de la vida española, y *Ulysses*, espejo roto de la de la Odisea y la realidad irlandesa, pero también de la mente y el cosmos. Además de esto, abundan similitudes temático-argumentales que llaman la atención.

### VII.8.a) Similitudes en el plano de la teoría estética

Aunque las comparaciones de algunos críticos entre ambas obras se han basado en una sensación general de ambientes o formas semejantes, hay tres similitudes muy peculiares en el planteamiento de partida ya a nivel teórico, o sea, en el plano puramente estético, entre *Luces de bohemia* y *Ulysses*: el manifiesto estético del espejo imperfecto, la estética de la *imitatio* y el shakespearianismo. A continuación nos detendremos en estas analogías sorprendentes.

#### VII.8.a.1) El manifiesto estético del *espejo imperfecto*.

Mulligan define el arte irlandés (el de Stephen) de la forma siguiente (las negritas son mías): "It is a symbol of Irish art. **The cracked lookingglass** of a servant." Y de forma muy similar, Max Estrella afirma: “El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. (...) Mi estética actual es transformar con matemática de **espejo cóncavo** las normas clásicas.” (*Luces de bohemia*<sup>394</sup>: 162-3). Además, en *Circe* Joyce va a mencionar y emular los espejos cóncavo y convexo –que se postulan en *Luces*, no en *Ulysses*–: “(...) Bloom appears flushed, panting (...). A concave mirror at the side presents to him lovelorn longlost lugubru booloohoom<sup>395</sup>. (...) He passes, struck by the stare of truculent Wellington but in the convex mirror grin unstruck the Bonham eyes of fatchuck cheekchops of

<sup>393</sup> *Luces de Bohemia* se publica en una primera versión por entregas semanales entre el 31 de julio y el 23 de octubre de 1920 en el semanario *España*, no se publica la versión definitiva, revisada y completa hasta 1924 y la obra teatral no se estrena en España hasta 1970. Existe tanto la posibilidad de que Joyce la leyera como la de que Valle leyera las primeras entregas de *Ulysses*. En el caso de Valle habría necesitado ayuda; Joyce era capaz de leer en otro idioma con un diccionario con gran facilidad y dominaba totalmente el italiano, afín al español.

<sup>394</sup> A partir de aquí, me refiero a la obra generalmente como *Luces* por motivos de concisión.

<sup>395</sup> Joyce emplea los espejos cóncavos y convexos de que habla Valle. El espejo cóncavo alarga la expresión y a Bloom (lovelorn longlost lugubru booloohomm) y el convexo achata la expresión y a Bloom (fatchuck ceekchops of Jollypoldy the reixdix doldy). El callejón también está presente.

Jollypoldy the reixdix doldy. (*Ulysses*: 412-13). Al espejo deformante (hiperbolización formal) Joyce añade el roto (fragmentarismo), pero en ambos el lema y la estética son una deformación estilizante de la imagen real.

### VII.8.a.2) La estética de la *imitatio* y el shakespeareanismo

Valle, puesto que lo hace Shakespeare, considera fundamental componer teniendo en cuenta materiales ajenos, y pone como ejemplo de su método de trabajo su incrustación de un pasaje de Casanova en Roma en la *Sonata de primavera*, para asegurarse de que el tono italianizante “iba bien” (Calvo:6), y afirma: “Shakespeare pone en boca de su Coriolano discursos y sentencias tomados de los historiadores de la antigüedad; su tragedia es admirable, porque, lejos de rechazar esos textos, los exige”(Ib.). Valle, como Joyce o Eliot, considera imprescindible la alusión y la *imitatio*; lo cual, además, permite plantear influencias.

Por otra parte, Valle vió en Shakespeare lo mismo que veía Joyce: la impersonalidad del modo dramático, el *showing, not telling*, como la forma suprema de literatura: “Como dramático prefiero a Shakespeare (...). En sus obras, la misma acción ahorra el relato psicológico de los personajes; estos se definen, conforme avanza el drama, por sus actos y por sus palabras” (Valle-Inclán del, Joaquín y Javier.:311). En Valle se produce una armonía de contrarios shakespeareana y acaso sea una saturación de Shakespeare la explicación de la similitud estética y formal con Joyce. Esa habilidad combinatoria de perspectivas y situaciones psicológicas y ambientes, esa fusión de lo trágico, lo grotesco y lo lírico, proceden del Cisne de Avon, hasta el punto de que Valle afirma seguir únicamente a Shakespeare, que “demuestra” que el teatro es “la exaltación de la propia personalidad” a través de “tres exaltaciones: la exaltación trágica de Hamlet y El Rey Lear, la exaltación grotesca de Falstaff y la exaltación lírica de casi todas sus obras” (Ib.: 96). Sin Hamlet, Yorick o Falstaff, no se explican Stephen, Bloom, Don Latino o Max Estrella. En ambos, hay esas frases inanalizables pero rotundas, de sabor claramente shakespeareano, como ésta, que podría muy bien ser de Stephen o de Hamlet: EL PRESO: Usted no es proletario. / MAX: Yo soy el dolor de un mal sueño. (*Lucas*: 99). Como en Joyce, o Pérez de Ayala, hay en Valle una ambivalente tensión no resuelta entre pervivencias afectivas de estéticas pasadas y la estética rupturista:

En sus esperpentos, Valle insistirá en su negativa percepción de la modernidad, no sólo como degeneración moral (tal como acontecía en las Sonatas y en las Comedias bárbaras), sino ante todo como degradación estética; hecho que paradójicamente le ayudará a configurar una de las producciones culturales más vanguardistas del período. Ciertamente, esa irresuelta tensión entre tradición y modernidad no es sólo privativa de Valle-Inclán (...)

(Barriuso: 64)

### VII.8.b) Artificios textuales coincidentes en ambas obras

Ya en el plano técnico, las estéticas comunes de la *deformación formal* y el *modo dramático* van a generar una serie de artificios muy similares:





## VII.8.b.2) La técnica preparatoria dramática

Ambas obras emplean símbolos sonoros y visuales amenazantes (es el *topos* ambiental oscuro de la *perilous chapel*) que preparan y anticipan la detención; técnica dramática y musical, los elementos reaparecerán en el clímax dramático. Veamos una comparación (en malva marcamos la equiparación de la policía con los soldados romanos; en verde, el uso siniestro del color verde; en naranja, la luz parcial; en rojo, la descripción de las casas; en marrón, la aparición y similar descripción de la pareja de bohemios):

ULYSSES, CIRCE – CHAPTER 15  
PART 15

(The Mabbot street entrance of nighttown, before which stretches an uncobbled transiding set with skeleton tracks, red and green will o' – the wisps and danger signals. Rows of grimy houses with gaping doors. Rare lamps with faint rainbow fans. (...) Whistles call and answer.) (*Ulysses*:408)

(... ...) (Private Carr and Private Compton turn and counterretort, their tunics bloodbright in a lampglow, black sockets of caps on their blonde cropped polls. Stephen Dedalus and Lynch pass through the crowd close to the redcoats.) (... ...) (Stephen, flourishing the ashplant in his left hand, chants with joy the introit<sup>401</sup> for paschal time. Lynch, his jockeycap low on his brow, attends him, a sneer of discontent wrinkling his face)

(*Ulysses*:410)

LUCES DE BOHEMIA – ESCENA IV<sup>400</sup>  
ESCENA IV

Noche. MÁXIMO ESTRELLA y DON LATINO DE HISPALIS se tambalean asidos del brazo por una calle enarenada y solitaria. Faroles rotos, cerradas todas, ventanas y puertas. En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento. La luna sobre el alero de las casas, partiendo la calle por medio. De tarde en tarde, el asfalto sonoro. Un trote épico. Soldados Romanos. Sombras de Guardias.–Se extingue el eco de la patrulla. La Buñolería Modernista entreabre su puerta, y una banda de luz parte la acera. MAX y DON LATINO, borrachos lunáticos, filósofos peripatéticos, bajan la línea luminosa de los faroles, caminan y se tambalean. (*Luces*:73)

En negrita hemos señalado la **técnica preparatoria dramática** aplicada en Valle, que tan magistralmente emplea Joyce en *Ulysses*: la descripción y el sonido de la patrulla es un *leitmotiv* que prepara la aparición del mismo sonido en la escena de la detención, y aquí ya se contrasta con la despreocupación ética de los bohemios, y el aviso siniestro de un ambiente inquietante. Compárese la preparación (que he subrayado) con su recuerdo (la negrita es mía): “Gran interrupción. **Un trote épico, y la patrulla de soldados romanos desemboca por una calle traviesa. Traen la luna sobre los cascos** y en los charrascos. Suena un toque de atención, y se cierra con golpe pronto la puerta de la Buñolería. Pitito, capitán de los **équites** municipales, se levanta sobre los estribos.” (*Luces*: 82) Similarmente, el fragmento de Circe prepara el peligro confusamente mezclado con la patrulla. Lo más llamativo es que la técnica y el asunto que aquí se preparan van a ser similares también: el héroe-artista que, bebiendo en un local, se embriaga y es detenido por la policía (aquí, en la Buñolería Modernista; en *Ulysses*, en el burdel) es paralela, incluidas la esperpentización de la escena y hasta la concreta reflexión de que hay que disculpar sus reacciones porque es un artista; sólo que en *Luces* es detenido y en *Ulysses* finalmente le salva la intervención de Bloom.

<sup>400</sup> La similitud con *Circe* es grande, porque en ese capítulo hay matemática de espejos cóncavos y convexos, lupanar, un artista bohemio ebrio que provoca un escándalo y juegos de palabras muy peculiares, únicos, que se asemejan extraordinariamente.

<sup>401</sup> Es la primera elocución de la primera página de *Ulysses*: “Introibo ad altare Dei”. *Circe* es un *vórtex* de intrarreferencias internas al capítulo, pero también a toda la novela.

### VII.8.b.3) La violación y *desmontaje* del registro

Indisoluble de la distorsión de la forma, la violación y desmontaje del registro es fundamental en ambas obras, intercalando cultismos, plurilingüismo, vulgarismos, citas, juegos de palabras privados. La mayor similitud ocurre entre la escena de la Buñolería Modernista y la de *Circe*. El aire de farsa es completo en ambas; no sólo artistas, clientes y prostitutas, sino soldados y policías –que representan la serenidad diurna– se expresan transgresoramente, mimetizando la forma a partir del tema de la embriaguez. Pero en *Circe* se explota este artificio para que frases de todo el libro converjan como recordatorios, y varían en *leitmotifs*, (señalamos en *malva* estos retornos distorsionados) de forma sistemática, que aporta un sentido a su fragmentariedad:

BUCK MULLIGAN: (*Shakes his curling capbell*)  
The mockery of it! Kinch killed her dogsbody bitchbody. She kicked the bucket. (Tears of molten butter fall from his eyes on to the scone) Our great sweet mother! *Epi oinopa ponton.* (... ..)

THE MOTHER: (A green rill of bile trickling from a side of her mouth.) You sang that song to me. *Love's bitter mystery.* (... ..)

THE MOTHER: (...) Repent, Stephen. (... ..)

STEPHEN: Ah non, par exemple! The intellectual imagination! With me all or not at all. *Non serviam!*<sup>402</sup> (...)

STEPHEN: No! No! No! Break my spirit, all of you, if you can! I'll bring you all to heel!  
(...) (HE LIFTS HIS ASHPLANT HIGH WITH BOTH HANDS AND SMASHES THE CHANDELIER. TIME'S LIVID FINAL FLAME LEAPS AND, IN THE FOLLOWING DARKNESS, RUIN OF ALL SPACE, SHATTERED GLASS AND TOPPLING MASONRY.) (...)

BELLA: Police! (*Ulysses*: 539-542)

Aunque es sólo una pequeña muestra del *vortex* de *Circe*, aquí vemos confluír el tema de que Mulligan quiere “matar su espíritu” el fantasma de la madre<sup>403</sup> de Stephen, la canción que él le tocaba mientras estaba agonizando, o el *non serviam* que ya nos remite, incluso, a *A Portrait*. Es decir, Joyce explota el mismo artificio que Valle, aportándole una complejidad artística incluso superior y más refinada. A lo largo de ambos textos, tanto Max como Stephen y Mulligan –y otros personajes– violan y desmontan sistemáticamente el *registro*, al emplear, junto con la jerga coloquial, cultismos grecolatinos, otras lenguas (Valle se complace in introducir *garrick*, *macferlán*), citas, o hacen juegos de palabra privados, indiferentes a que los otros no les entiendan, expresando la deformación de su percepción de lo real por su idealismo literario, fundido con la ebriedad en *Circe* –y en todo *Luces*–; en ambas obras se transmite la

<sup>402</sup> *Non serviam* es recordatorio intertextual que exige remitirse a *A Portrait* para captar su significado.

<sup>403</sup> La escena más angustiosa de *Luces de Bohemia*, escena dramática preparatoria al culmen, sea la muerte de Max Estrella, sea el encuentro en *Ulysses*, está representada en la aparición y los gritos desgarrados de una madre cuyo hijo ha muerto en la represión de los tumultos que hace a Max pensar en el suicidio; aquí, la madre de Stephen expresa similar desgarró, porque teme algo que para ella es peor: la condenación al infierno de su hijo, en el fondo la muerte eterna del hijo. Es otro paralelo no desdeñable y central en ambas obras. Pero mientras Bloom saca de la autodestrucción a Stephen, Don Latino contribuye a la autoaniquilación de Max Estrella. Aquí podríamos pensar que fue Joyce quien leyó a Valle, por la sencilla razón de que la escena de la madre con el hijo muerto en brazos corresponde a una anécdota verídica que en realidad protagonizó el bohemio Gálvez, que iba por Madrid con su hijo muerto al nacer en una caja pidiendo dinero para poder enterrarlo. El tema de Rudy está ahí; la dirección de la influencia es posible en ambas direcciones.

sensación de que esa distorsión irreal, este nonsense proferido, es la expresión llena de sentido (inconsciente) de lo real profundo.

#### VII.8.b.4) El *contagio mimético* del registro vulgar hacia el culto y a la inversa

En ambas obras hay idéntica **fusión de registro culto-callejero (en verde)**, pero en Valle sólo **el artista adopta el registro vulgar (en naranja)** mientras, en Joyce, también **rameras y clientes hablan culto (en malva)** parodiando *más allá de lo verosímil* la lengua culta de Stephen (se trata de *la forma que mimetiza su propio contenido*, no de una inverosimilitud gratuita):

EL CAPITÁN PITITO  
¡Mentira parece que sean ustedes intelectuales y que promuevan estos escándalos! ¿Qué dejan ustedes para los analfabetos?

MAX  
¡Eureka! ¡Eureka! ¡Eureka! ¡Pico de Oro! En griego, para mayor claridad, Crisóstomo. ¡Señor Centurión, usted hablará el griego en sus cuatro dialectos!

EL CAPITÁN PITITO  
¡Por borrachín, a la Delega!

MAX  
¡Y más chulo que un ocho! Señor Centurión, yo también chanelo el sermo vulgaris! (... ..)

(Escena Cuarta, *Lucas*:82)<sup>405</sup>

BELLA: Do you want me to call the police?

BLOOM: (... ..). But he's a Trinity student. Patrons of your establishment. You don't want a scandal<sup>404</sup>.

BELLA: (ANGRILY) Trinity. Coming down here ragging after the boatraces and paying nothing. (... ..)

PRIVATE CARR: (TO CISSY CAFFREY) Was he insulting you?

STEPHEN: Addressed her in vocative feminine. Probably neuter. Urogenitive. (... ..)

BIDDY THE CLAP: He expresses himself with such marked refinement of phraseology.

CUNTY KATE: Indeed, yes. And at the same time with such apposite trenchancy. (... ..)

(*Circe*, en *Ulysses*:542-564)

#### VII.8.b.5) La *indiferencia del hablante* a la incomprensibilidad de sus mensajes

En este contexto de ruptura del registro, ambos textos exhiben notorios rasgos de opacidad, subjetividad, bromas privadas, alusiones propias de un monólogo interior o hacia un receptor culto, pero no de un diálogo comunicativo<sup>406</sup>. Mulligan, Stephen o Max se rebelan contra el entorno mediante la audacia verbal, dirigida no a sus interlocutores, sino a un Receptor Ideal cooperativo, como los bufones de Shakespeare, o Hamlet. De hecho, la coincidencia más potente reside en que cuando, por la ebriedad de Max o Stephen, la verbalización de su actitud literaria alcance el punto climático, ello provocará el altercado con machos alfa primitivos, que perciben en su reivindicación aristocrática una amenaza (*Vid.* pp.353-4).

<sup>404</sup> Bloom, astuto, invierte la situación –las víctimas de un escándalo serían Stephen y los curas, no el burdel– ; en Ayala, hay una situación similar: en *A.M.D.G.*, el padre Olano –seductor sexual–, presionado por dos puritanas, llama a capítulo a la *Madame* de Pilares, que, tras fingir llorar, comenta astutamente lo buenos que son sus maridos, y *qué buenos clientes*, y sólo logran un sofocón.

<sup>405</sup> Sirva de ejemplo este cotejo entre la escena de *Circe* y la de la *Buñolería modernista* (Escena Cuarta) del mismo tipo de similitudes que se repiten en el bar de alterne (Escena Tercera) y el paseo con las prostitutas (Escena Décima).

<sup>406</sup> También Don Quijote o Hamlet hablan inadecuadamente a gente inculta; hay una ambivalencia, pues no sabemos si es locura y ceguera ante la realidad, o bien una visión de una realidad superior que los demás no ven. (*Vid.* p.348)

### VII.8.b.6) Énfasis en *significantes sonoros, evocaciones connotativas y creatividad léxica*

En el fragmento anterior Max ha dado relieve al helenismo Crisóstomo; pues bien, también cuando Mulligan muestra su elocuencia Stephen piensa: *Crisóstomo*<sup>407</sup>, aunque con doble sentido —tiene implantes dentales de oro—<sup>408</sup>:

—For this, O dearly beloved, is the genuine Christine: body and soul and blood and ouns. Slow music, please. Shut your eyes, gents. One moment. A little trouble about those white corpuscles. Silence, all.  
He peered sideways up and gave a long slow whistle of call, then paused awhile in rapt attention, his even white teeth glistening here and there with gold points.  
Chrysostomos. (Ulysses: 3).

Esto nos lleva a la insistencia en los significantes sonoros y cultos. Valle los paladea y bucea en ellos, su etimología y sus evocaciones *connotativas, a lo Joyce o Ayala*:

RUBÉN: Necrópolis, para mí es como el fin de todo, dice lo irreparable y lo horrible, el perecer sin esperanza en el cuarto de un hotel. ¿Y Campo Santo? Campo Santo tiene una lámpara.  
EL MARQUÉS: Tiene una cúpula dorada. Bajo ella resuena religiosamente el terrible clarín extraordinario, querido Rubén. (Luces: 185-6)<sup>409</sup>

Expresiones como “cráneo privilegiado” (sic.) o “no te pongas estupendo” muestran la tendencia a expresiones peculiares integradas en la estética deformante. Max proclama explícitamente la idea finneganiana del *derecho al neologismo*: “Yo te bautizo Saulo. Soy poeta y tengo derecho al alfabeto”<sup>410</sup>. (*Ib.*: 101) En Joyce, tales bautismos son constantes: Stephen es San Esteban, Mulligan es San Malaquías y Bloom San Leopoldo.

### VII.8.b.7) *Contagio mimético* de la deformación del diálogo a las acotaciones escenográficas

Las acotaciones teatrales son, por definición, externas al texto, y por tanto deberían ser impermeables a su estilo, ya que no están destinadas a llegar al público, y deben sólo ayudar a que la puesta en escena se corresponda físicamente con lo que el dramaturgo quiere mostrar; pero no ocurre así ni en *Circe* ni en *Luces de bohemia*; es, pues, otro *artificio* peculiarísimo y sin embargo coincidente; la escenificación misma deviene literatura, lírica, simbólica y surreal, *narrador mimético*, por lo que hay una ruptura de géneros en tanto que, en la misma medida que en *Ulysses* la novela se teatraliza, *Luces de bohemia* se noveliza; así, Valle hace esta acotación ramoniana: “El grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático” (*Luces*: 118). En *Circe*, desde luego, es diferente, dado que en realidad sí se trata de una novela, y por sus

<sup>407</sup> Χρυσόστομος, boca de oro (de ahí la expresión coloquial pico/piquito de oro), elocuente; sobrenombre de San Juan, Arzobispo de Constantinopla, gran orador y padre de la iglesia oriental, crítico de los poderosos, la propiedad privada y antisemita.

<sup>408</sup> Para tomar la idea bastaría con que Valle hubiera leído la primera página de *Ulysses*.

<sup>409</sup> Reaparece al final de *La colmena*, cuando se descubre que las mesas de mármol del café son losas; toda la ciudad es un cementerio, el café de doña Rosa es una *necrópolis cristiana*. Es el obsesivo *tánatos* hispano-latino, enlazando con el artículo de Larra que paseando comprende que Madrid es un cementerio, con Quevedo (“Miré los muros de la patria mía (...) y no vi nada que no fuera reflejo de la muerte”), o *Lo fatal* de Rubén. Por otro lado, la vida bohemia madrileña vuelve a reflejarse en *La colmena*, donde los escritores dividen su tiempo en conseguir un café, un cigarro, o duermen al raso, y publicar, o delinquir quizás. Además, aparece —sólo en el guión cinematográfico— un belarminiano inventor de palabras, famoso por el cameo de Cela, rescatado en realidad de *El gallego y su cuadrilla*.

<sup>410</sup> El poeta proclamando su derecho al neologismo tendrá su eco en Cela, en *El gallego y su cuadrilla* y en sus diccionarios ficticios (*Diccionario secreto, Izas, rabizas y colipoterras, Rol de cornudos, etc.*).

características Joyce podía dar un tratamiento expresionista o surreal a las acotaciones. Ahora bien, aquí la ruptura era la metamorfosis abrupta e inopinada del relato en acto teatral.

#### **VII.8.b.8) Idéntico tratamiento del tema de la *falta de visión* del héroe**

La referencia a la falta de visión aparece en ambas escenas. Esta similitud podría parecer casual, ya que Stephen (y Joyce) tenía graves problemas de vista<sup>411</sup> y el modelo de Max, Sawa era ciego; pero en el contexto la ceguera se suma al elemento simbólico de la ceguera por el alcohol y la desesperación, fundido con la deformación de espejo cóncavo y las distorsiones textuales constantes. Aquí, Stephen parece Max Estrella hablando, al adoptar los mismos aires quijotescos de señorío decadentista, combinados con irónico surrealismo:

STEPHEN: (DELIGHTEDLY) A hundred thousand apologies. (HE FUMBLES AGAIN AND TAKES OUT AND HANDS HER TWO CROWNS) Permit, BREVI MANU<sup>412</sup>, my sight is somewhat troubled. (*Ib.*: 519)

Hay, pues, una coincidencia no meramente en el tema de la ceguera sino en un idéntico tratamiento estético y simbólico de farsa teatral.

#### **VII.8.c) Semejanzas en motivos y escenas en el plano temático y argumental**

Estas coincidencias son frecuentes, lo que hace sospechar una influencia directa, al ser extremadamente concretas, y muy peculiares, y al ir estas coincidencias, en ocasiones, *enlazadas entre sí* en ambas obras [obsérvense, por ejemplo, las series de semejanzas enlazadas en los puntos c.6) y c.7), abajo]. Señalaremos especialmente las siguientes:

- c.1) Contraste entre ambiente degradante y conciencia aristocrática del artista
- c.2) Relativización de la muerte y protagonismo hamletiano de los enterradores
- c.3) La búsqueda de ideas consolatorias de la irreversibilidad de la muerte (en ambos casos, mediante la comparación de distintos tipos de ritos fúnebres en varias culturas)
- c.4) La fantasía evasiva de la seducción de la viuda desconsolada
- c.5) El odio a la usura y el tema del antisemitismo, ligados
- c.6) El escándalo, apropiación del dinero por su amigo, detención y perdón del artista-héroe
- c.7) El azar y la fortuna, representados por un premio casual, que genera la envidia y la calumnia
- c.8) Referencias extemporáneas a la Teosofía, a Mme Blavatsky, al Buey.

#### **VII.8.c.1) Contraste entre ambiente degradante y conciencia aristocrática del artista**

Choca la gran similitud del ambiente degradante prostibulario, porque, en ambos casos, se presenta con similar presentación naturalizada, sin ambages<sup>413</sup>, como si aquello no fuera a escandalizar a buena parte del público de la época.

Tanto Stephen como Max están endeudados y sin recursos –Stephen lleva incluso ropa prestada y no se lava, y Max ha sido despedido–; también similarmente, el exceso étílico aparece como habitual. Sin embargo, ambos héroes, decadentistas, transfiguran esa vida

<sup>411</sup> Tanto el propio texto como muchos críticos relacionan con la sífilis esta dolencia de Stephen/Joyce.

<sup>412</sup> Como Max, Stephen (y Mulligan) emplea el latín, hablando literariamente, *le entiendan o no*.

<sup>413</sup> Ni que decir tiene, que ambos tienen, en este tratamiento, un precedente claro en *Tinieblas en las cumbres*.

bohemia en certidumbre de su aristocracia artística, y se expresan de forma elevada, en contraste con el entorno. En ambos casos, además, la literariedad con que se expresan va a provocar el malentendido y el enfrentamiento con los personajes del burdel. Resultan cómicos y quijotescos, y de hecho semejante tratamiento contrastivo de una situación semejante aparece ya en el Quijote:

“(... ) mas, como se oyeron llamar doncellas, cosa tan fuer de su profesión, no pudieron tener la risa, y fue de manera, que Don Quijote fue a correrse y a decirles:

–Bien parece la mesura en las hermosas, y es mucha sandez, además, la risa que de leve causa procede, pero non vos lo digo porque os acutedes ni mostredes mal talante, que el mío non es de al que de serviros.

El lenguaje, no entendido de las señoras, y el mal detalle de nuestro caballero, acreentaron en ellas la risa, y en él el enojo (...)

(Cervantes: 27)

### VII.8.c.2) Relativización de la muerte y protagonismo hamletiano de los enterradores

El artificio *hamletiano* de entreverar –como en los entremeses teatrales– a los enterradores está tanto en *Hades* como en *Lucas*; al otorgarles un protagonismo innecesario, Valle y Joyce, inspirados en Shakespeare, resuelven la presentación de la muerte desde una perspectiva divergente. También aquí los enterradores introducen un clima jocoso de *intermezzo* que contrasta con la frialdad de su función y con el sentimiento de los seres queridos; personifican la continuidad indiferente de la realidad ante la muerte:

The gravediggers touched their caps. (...)

–My dear Simon, the caretaker answered in a low voice. (...)

–Did you hear that one, he asked them, about Mulcahy from the Coombe? (...)

–They tell the story, he said, that two drunks came out here one foggy evening to look for the grave of a friend of theirs. They asked for Mulcahy from the Coombe and were told where he was buried. After traipsing about in the fog they found the grave sure enough. One of the drunks spelt out the name: Terence Mulcahy. The other drunk was blinking up at a statue of Our Saviour the widow had got put up.

The caretaker blinked up at one of the sepulchres they passed. He resumed:

–And, after blinking up at the sacred figure, NOT A BLOODY BIT LIKE THE MAN, says he. THAT'S NOT MULCAHY, says he, WHOEVER DONE IT.

Rewarding by smiles he fell back and spoke with Corny Kelleher, accepting the docket given him, turning them over and scanning them as he walked.

–That's all done with a purpose, Martin Cunningham explained to Hynes.

–I know, Hynes said. I know that.

–To cheer a fellow up, Martin Cunningham said. It's pure goodheartedness: damn the thing else.

(*Ulysses*: 103)

Este artificio desdramatizador palía la muerte concreta, irreversible, no sólo porque busca cambiar el tono melancólico, sino porque, como las referencias poéticas a Hamlet, Dante, la Odisea o las religiones, o la evasión de la imaginación en fantasías eróticas, lleva a la mente de un hecho doloroso personal a una reflexión impersonal, no doloroso, transforma en un tema poliédrico, para aliviar la tensión: se hace, como dice Cunningham, con el propósito de animar.

### VII.8.c.3) La búsqueda de ideas consolatorias de la irreversibilidad de la muerte

Comparemos ahora las escenas del entierro de Dignam en *Hades* y el último acto en el entierro de Max en *Luces de bohemia*. *Hades* y *Luces* comparan las perspectivas consoladoras y ritos paganos y cristianos, pero Joyce lo expande muchísimo más. Mientras Bradomín y Rubén sólo hacen la comparación con Grecia, Bloom reflexiona cómo es la muerte en muchas culturas:

RUBÉN  
Marqués, la muerte muchas veces sería amable si no existiera el terror de lo incierto. ¡Yo hubiera sido feliz hace tres mil años en Atenas!

EL MARQUÉS  
Yo no cambio mi bautismo de cristiano por la sonrisa de un cínico griego. Yo espero ser eterno por mis pecados. (...)

Nosotros divinizamos la muerte. No es más que un instante la vida, la única verdad es la muerte... Y de las muertes, yo prefiero la muerte cristiana.

(*Luces*: 186).

Whores in Turkish graveyards. Learn anything if taken young. (...) Chinese cemeteries with giant poppies growing produce the best opium Mastiansky told me. The Botanic Gardens are just over there. It's the blood sinking in the earth gives new life. Same idea those jews they said killed the christian boy (... ..)  
Only a mother and deadborn child ever buried in the one coffin. I see what it means. I see. To protect him as long as possible even in the earth. The Irishman's house is his coffin. Embalming in catacombs, mummies the same idea.  
(*Ulysses*:104-5)

Las primeras fases psicológicas del *duelo* tras un fallecimiento se van escenificando así en ambas obras: el contraste con la vida que continúa, indiferente, los intentos de autodistracción ante un drama demoledor mediante el humor, la conversación sobre aspectos culturales, como éste, que sin embargo suele recaer en temas que delatan el deseo de alguna posibilidad religiosa (incluso el espejismo o alucinación de una figura sagrada, fantasma, dios o Cristo en el entierro), seguido de reflexiones racionalizantes como el eterno retorno (intento de ocultación o negación de la muerte). Como Rubén, Bloom también busca consuelos no cristianos: encuentra en los gusanos que alimenta el cuerpo un principio *viquiano* –de la corrupción surge la generación–, una alternativa a la *metempsicosis* que le obsesiona: “Of course the cells or whatever they are go on living. Changing about. Live for ever practically. Nothing to feed on feed on themselves.” (*Ulysses*: 104) Y más adelante desarrolla la idea:

The gravediggers took up their spades and flung heavy clods of clay in on the coffin. Mr Bloom turned away his face. And if he was alive all the time? Whew! By jingo, that would be awful! No, no: he is dead, of course. Of course he is dead. Monday he died. They ought to have some law to pierce the heart and make sure or an electric clock or a telephone in the coffin and some kind of a canvas airhole. Flag of distress. Three days. Rather long to keep them in summer. Just as well to get shut of them as soon as you are sure there's no.

The clay fell softer. Begin to be forgotten. Out of sight, out of mind.

The caretaker moved away a few paces and put on his hat. Had enough of it. The mourners took heart of grace, one by one, covering themselves without show. Mr Bloom put on his hat and saw the portly figure make its way deftly through the maze of graves. Quietly, sure of his ground, he traversed the dismal fields.

(*Ib.*:107)

También en *Ulysses* se contrasta con la perspectiva del consuelo cristiano, que está ahí, sólo que en enigma. Nos referimos al hombre del Macintosh<sup>414</sup> (Joyce solía retar a que alguien

<sup>414</sup> Alusivamente, Julián Ríos introducirá en *Casa Ulises* a un enigmático “Hombre del MacIntexsh”, que tiene un ordenador Macintosh portátil para desgranar *Ulysses* y un impermeable (macintosh).

adivinara quién era, sin éxito). Por el contexto, nos parece una referencia a Jesús en el camino de Emaús —o sea, a la resurrección—, ejecutada, además, en un plano múltiple que alude humorísticamente a *The Waste Land* (casi completado en 1921). Aunque muda la gravedad eliotiana en dulce comicidad (con la misma técnica ya empleada en su carta-parodia de *The Waste Land*), Joyce nos da pistas: la prenda de abrigo con capucha —el Macintosh— (en marrón) y, marcadísimamente, la repetición en quiasmo de la pregunta “who is” (en malva), o el recuerdo de *The Burial of the Dead* (en rojo):

**Who is the third who walks always beside you?**

When I count, there are only you and I together  
But when I look ahead up the white road  
There is always another one walking beside you  
Gliding **wrapt in a brown mantle, hooded**  
I do not know whether a man or a woman  
—**But who is that on the other side of you?**

(Eliot, T.S.: *The Waste Land*, en Rainey: 68, lines 359-365 )

**Now who is that lankylooking galoot over there in the macintosh? Now who is he I'd like to know?**

Now I'd give a trifle to know **who he is**. Always someone turns up you never dreamt of. A fellow could live on his lonesome all his life. Yes, he could. Still he'd have to get someone to sod him after he died though he could dig his own grave. We all do. Only man buries. No, ants too. First thing strikes anybody. **Bury the dead**. Say Robinson Crusoe was true to life. Well then Friday buried him. Every Friday buries a Thursday if you come to look at it. (*Ulysses*:105 )

Joyce hace a Jesús irreconocible *porque en el pasaje de Emaús Jesús era irreconocible*; el “who is” es, una vez más, la realización de la idea como expresión, *la forma mimética del tema*.

#### VII.8.c.4) La fantasía evasiva de la seducción de la viuda desconsolada

En *Luces*, los enterradores, en contraste con la labor que están realizando, hablan de mujeres que desean. Para ellos la muerte es rutina. En *Ulysses* es en conversaciones, obscenas y procaces, que así evitan pensar en el asunto evadiéndose por lo literario, lo erótico o imaginativo o la broma —como el *caretaker* que, paradójicamente, cuenta un chiste—. Ambos textos fantasean con la sacrílega audacia de “consolar” a una viuda<sup>415</sup>:

EL MARQUÉS: ¿No habéis conocido ninguna viuda inconsoleable?  
UN SEPULTURERO: ¡Ninguna! Pero pudiera haberla.  
EL MARQUÉS: ¿Ni siquiera habéis oído hablar de Artemisa y Mausoleo? (...)  
OTRO SEPULTURERO: Vienen a ser tantas las parentelas que concurren a estos lugares (...).  
EL MARQUÉS: No sabéis mitología, pero sois dos filósofos estoicos. Que sigáis viendo muchos entierros. (*Luces*:187 )

“You might pick up a young widow here. Men like that. Love among the tombstones. Romeo. Spice of pleasure. In the midst of death we are in life. Both ends meet. Tantalising for the poor dead. Smell of grilled beefsteaks to the starving gnawing their vitals”. (*Ulysses*:104)

Ambos amplían el tema fúnebre desde ópticas inauditas; pero Joyce cuenta, además de los diálogos, con la mente en funcionamiento de Bloom, que le permite expandir el tema, relacionar todo lo que sabe sobre cementerios y muertes e incluso girar la perspectiva, pasando de la vida sexual de la viuda a la vida sexual del enterrador: “Mr Bloom admired the caretaker's prosperous bulk. (...) Fancy being his wife. Wonder he had the gumption to propose to any girl. Come out and live in the graveyard. Dangle that before her. It might thrill her first. Courting death...” (*Ulysses*: 103). Joyce continúa desarrollando el tema en *monólogo interior*, para

<sup>415</sup> Es un elemento decadentista que Shakespeare explota en *Richard III* —quien además ha matado al marido—.



cerrarlo abruptamente, contrastándolo con la exterioridad del diálogo y la escueta voz narratorial:

(... ..) The dead themselves the men anyhow would like to hear an odd joke or the women to know what's in fashion. A juicy pear or ladies' punch, hot, strong and sweet. Keep out the damp. You must laugh sometimes so better do it that way. Gravediggers in *Hamlet*. Shows the profound knowledge of the human heart. Daren't joke about the dead for two years at least. *De mortuis nil nisi prius*. Go out of mourning first. Hard to imagine his funeral. Seems a sort of a joke. Read your own obituary notice they say you live longer. Gives you second wind. New lease of life.

–How many have you for tomorrow? the caretaker asked.

–Two, Corny Kelleher said. Half ten and eleven.

The caretaker put the papers in his pocket. The barrow had ceased to trundle. The mourners split and moved to each side of the hole, stepping with care round the graves. The gravediggers bore the coffin and set its nose on the brink, looping the bands round it. (Ib.:104-5)

### VII.8.c.5) El odio a la usura y el tema del antisemitismo, ligados

El odio a la usura en *Luces* se centra en los patronos catalanes, a los que Max llama judíos (“Muera el judío y toda su execrable parentela” (Ib.:89), y sistemáticamente insulta a los judíos —aunque es una *antonomasia*, que se refiriere a los capitalistas— ; recordemos que en Néstor el director de la escuela, Mr Deasy, expresa opiniones semejantes, ante las cuales, Stephen, con fría racionalidad, discrimina el concepto de usurero y el de raza: un usurero es el que compra barato y vende caro, sea judío o gentil. Más adelante, en *Cyclops*, los parroquianos y el “Citizen”, en su visión monocular, muestran su odio ante Bloom por ser judío, y él repone que su Dios lo es.

### VII.8.c.6) Escándalo, apropiación del dinero por su amigo, detención y perdón del artista-héroe

Aquí no se trata ya solamente de una coincidencia argumental aislada muy peculiar. Estamos hablando de una serie de al menos seis similitudes argumentales encadenadas, hiladas de la misma manera en ambas obras, y siguiendo la misma sucesión de acontecimientos en el mismo orden cronológico, escritos en un estilo originalísimo, que por tanto sorprende que sea tan similar. En ambas obras 1) el héroe es un poeta (un escritor), 2) se embriaga, 3) provoca un escándalo por su forma libre de expresarse, 4) se llama a la policía; en ambas, 5) su amigo se apropia de su dinero; en ambas, 6) se expresa lástima por su condición de artista, lo que va a salvarle de la cárcel, aunque de modo variado; nada menos que seis elementos interrelacionados coinciden (y además en una escena clave).

En los siguientes fragmentos comparados, **el héroe-poeta ebrio profiere con expresividad literaria (que marcamos en naranja) ataques indignados a la imposición o al poder (en marrón) y genera la agresividad de los machos alfa ignorantes, militares y policías (en rojo)**; en ambas obras **(en azul) se llama a la policía** (en *Circe el poeta-héroe no llega a ser detenido* por la astucia de Bloom, en *Luces* es liberado por presión de los escritores), **se subraya y se expresa la lástima por su condición de artista culto y obtiene el perdón por la misma (en violeta)**.

EL CAPITÁN PITTITO  
¡Mentira parece que sean ustedes intelectuales y que promuevan estos escándalos! ¿Qué dejan ustedes para los analfabetos?

MAX

¡Eureka! ¡Eureka! ¡Eureka! ¡Pico de Oro! En griego, para mayor claridad, Crisóstomo. ¡Señor Centurión, usted hablará el griego en sus cuatro dialectos!

EL CAPITÁN PITTITO

¡Por borrachín, a la Delega!

MAX

¡Y más chulo que un ocho! Señor Centurión, yo también chanelo el sermo vulgaris! (... ..)

MAX

¡Muera Maura! ¡Muera el Gran Fariseo! (...)

EL OTRO GUARDIA

A éste habrá que darle para el pelo. Lo cual que sería lástima, porque debe ser hombre de talento.

(Escena Cuarta, *Luces*: 82-89)<sup>416</sup>

BELLA: Do you want me to call the police?

BLOOM: (... ..). But he's a Trinity student. Patrons of your establishment. You don't want a scandal.

BELLA: (ANGRILY) Trinity. Coming down here ragging after the boatraces and paying nothing.

(... ..)

PRIVATE CARR: (TO CISSY CAFFREY) Was he insulting you?

STEPHEN: Addressed her in vocative feminine. Probably neuter. Ungenitive. (... ..)

BIDDY THE CLAP: He expresses himself with such marked refinement of phraseology.

CUNTY KATE: Indeed, yes. And at the same time with such apposite trenchancy. (... ..)

BLOOM: (TO THE PRIVATES, SOFTLY) He doesn't know what he's saying. (...) He's a gentleman, a poet. (...)

STEPHEN: (SWAYING) I don't avoid it. He provokes my intelligence.

BIDDY THE CLAP: One immediately observes that he is of patrician lineage. (...)

PRIVATE CARR: (LOOSENING HIS BELT, SHOUTS) I'll wring the neck of any fucking bastard says a word against my bleeding fucking king. (... ..)

BLOOM: Poetry. Well educated. Pity. (HE BENDS AGAIN AND UNDOES THE BUTTONS OF STEPHEN'S WAISTCOAT)

(*Circe*, en *Ulysses*:542-564)

Además, en ambas se produce la apropiación subsecuente del dinero del artista-héroe ebrio por su amigo. Cuando a Stephen se le cae el dinero en *Circe*, en medio de comentarios surrealistas, Bloom le propone *en voz baja (en rojo)* que se lo de mejor a él para cuidárselo porque está ebrio; exactamente igual que Don Latino se lo coge a Max cuando se desmaya, tras numerosos comentarios surrealistas, aunque en este caso es un hurto a un moribundo (en negrita):

Procura incorporarle *hablándole a la oreja*.

DON LATINO

Max, estás completamente borracho y sería un crimen dejarte la cartera encima, para que te la roben. Max, me llevo tu cartera y te la devolveré mañana. (*Luces*:168)

BLOOM: (QUIETLY) You had better hand over that cash to me to take care of. Why pay more?

STEPHEN: Break my spirit, will he? O MERDE ALORS! (HE CRIES, HIS VULTURE TALONS SHARPENED) Hola! Hillyho! (*Circe*, en *Ulysses*:521)

VII.8.c.7) El azar y la fortuna representados por un premio casual, que genera la envidia y la calumnia

Así como en *Luces* Don Latino, al robar la cartera a Max Estrella moribundo, encuentra *por azar* un boleto que *por azar* resulta premiado, en *Ulysses* tenemos la escena de Bloom en *Cyclops*. En ella, *por casualidad* –un malentendido en una conversación–, se extiende el rumor entre los clientes del bar de que Bloom ha ganado mucho en la carrera de caballos. En ambos casos se les tilda de avaros por no compartir el dinero, y en ambos casos es falso, aunque por distintos motivos. En la última escena, la Pica Lagartos llama “roña” a Don Latino porque se guarda el dinero aunque le ha tocado la lotería –le robó la cartera a Max moribundo y en ella halló el décimo-:

LA PISA BIEN

(...) Usted ha cobrado un número que yo he vendido.

<sup>416</sup> Sirva de ejemplo este cotejo entre la escena de *Circe* y la de la *Bañolería Modernista* (Escena Cuarta) del mismo tipo de similitudes que se repiten en el bar de alterne (Escena Tercera) y el paseo con las prostitutas (Escena Décima).

DON LATINO  
 No es verdad  
 LA PISA BIEN  
 El 1775 (...)  
 DON LATINO  
 ¡Se me había olvidado! (Luces: 197-8)

Don Latino está invitando sin freno, pero La Pica Lagartos le llama avaro para desplumarle completamente; mientras que Bloom que no ha jugado a los caballos, no ha ganado y no tiene por qué invitar, no sabe nada del rumor y no puede suponer que alguien espera que invite.

#### VII.8.c.8) Referencias extemporáneas a la Teosofía, a Mme Blavatsky, al Buey

Hay también alusiones a la Teosofía, que aparecen en Joyce, en ambos casos de forma extemporánea, aunque más intensamente en *Finnegans Wake*. Se menciona a Mme Blavatsky (*Vid.Ib.*:138) y a la dualidad entre los números 4 y 3, de estela pitagórica, que serán también reiterativos en *Finnegans Wake*: “Y el fruto de la nada: Los cuatro Elementales, simbolizados en los cuatro Evangelistas. La Creación, que es pluralidad, solamente comienza en el Cuatrivio. Pero de la Trina Unidad, se desprende el Número. ¡Por eso el Número es Sagrado!” (*Ib.*:138) La fusión del uno con el tres y el cuatro es, como vimos, crucial en *Finnegans Wake*. En el mismo contexto teosófico, la obsesión de Max con la carta del Buey Apis (el director del periódico que le ha despedido), desde la primera escena, coinciden con el tema obsesivo del buey en Joyce<sup>417</sup>. Y en la escena doce, Latino se transforma en buey: “Max: Como te has convertido en buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si mugas vendrá el Buey Apis. Lo tocaremos.”(*Ib.*:162) Pudiera ser que esta coincidencia se deba a que ambos autores conocían la Teosofía, en la que el Buey representa el Aleph, la trinidad en la unidad, Dios, y el principio de todo. La equiparación entre religiones es otro elemento de la Teosofía; como hemos visto, en *Luces* se produce similar comparación de ritos fúnebres en el entierro de Max Estrella a la que se da en el *Hades* de *Ulysses*.

#### VII.8.d. Conclusiones. Posibles vías de influencia entre Valle-Inclán y James Joyce

Si recapitulamos, hay excesivas coincidencias, y algunas muy peculiares: el uso de *leitmotifs* y anticipaciones temáticas; el ambiente bohemio de Stephen, que usa ropa prestada y anda sin dinero mientras sueña con la gloria literaria, exactamente como Max Estrella; la presentación sin ambages del ambiente prostibulario; su contraste con el aristocratismo espiritual del artista; su detención por su manera de expresarse y su embriaguez; la mención de un entierro, con alusiones directas al Hades homérico y a *Hamlet*, y la presencia de los enterradores, similar a la de *Hamlet*; la especulación sobre la posibilidad de aprovecharse de la viuda desconsolada; los

<sup>417</sup> Recordemos que, representando el oficio del escritor, como arador, el Buey toma innumerables formas deviniendo leit-motiv (“Bullock-befriending bard”, “Bous stephanophoros”, etc.), y enlaza con el tema de *Oxen of the Sun*, (el “pecado original” de Odiseo fue cazar y comer los bueyes de Helios, y por ello Zeus no le deja regresar a Itaca, si bien fueron sus compañeros, quienes los cazaron, en contra de los avisos de Odiseo, y por ello todos perecieron menos él).

distintos tipos de muerte; las reflexiones sobre Ibsen y Shakespeare; la apropiación del dinero del héroe ebrio (Max o Stephen); el número premiado de Don Latino o la apuesta del hipódromo de Bloom, que son rumores imprecisos, y por los que se les tacha de tacaños; las referencias a Mme Blavatsky y la teosofía; la alusión al *buey* (constante en *Ulysses*, el Buey Apis en *Luces*); el antisemitismo, como odio a la usura (en *Néstor* y en *Cyclops*, en *Ulysses*, de Max contra los “judíos” patronos catalanes en la *Escena VI*). La influencia es más que probable.

En el caso de Valle, la coincidencia temporal es tan ajustada y relativa que permite sospechar e investigar la influencia en ambas direcciones; es decir, de Joyce a Valle o de Valle a Joyce. Valle tenía correspondencia con Ortega y Pérez de Ayala por lo que era probable que Joyce tuviera noticia de Valle —quien publicaba regularmente en revistas como *La Tribuna*—, y Valle de Joyce, internacionalmente famoso ya hacia 1920 por obra y gracia de Pound.

*Luces* y algunas partes de *Ulysses* se publicaron simultáneamente por entregas en 1920 (*Ulysses*, en *The Egoist*; *Luces*, en *España*) y ambas se publicaron luego como libro con notables modificaciones (*Ulysses* en 1922, *Luces* con tres escenas nuevas (II, VI y XI) en 1924. *Luces* fue publicada en una primera versión por entregas semanales entre el 31 de julio y el 23 de octubre de 1920 en el semanario *España*; es decir, el texto íntegro apareció exactamente en el mismo periodo en que se escribía *Circe*<sup>418</sup>. Eso permitiría sugerir que Joyce leyó *Luces* en ese período y empleó algunos elementos en *Circe*. Sin embargo, las similitudes con *Aeolus* (octubre de 1918 en *The Little Review*) y *Hades* (Julio de 1918 en *The Egoist*, Septiembre de 1918 en *The Little Review*) sugerirían una influencia de Joyce sobre Valle (dado que *Luces* es de 1920).

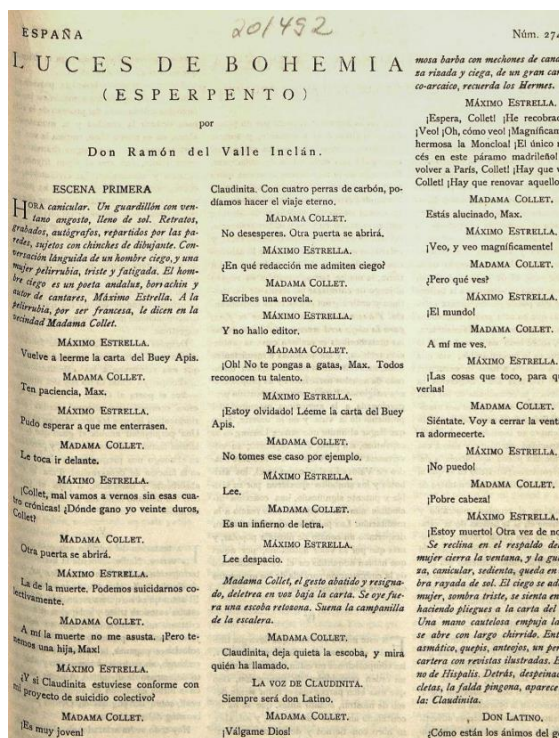
Aunque parece traído por los pelos, dadas las similitudes, no es incompatible; ambos pudieron leerse y emularse mutuamente sin saberlo. Valle no podía haber hecho nada más natural que leer al autor del que todo el mundo estaba hablando, y era fácil para Joyce, fluido en italiano, leer una obra teatral de un recomendable autor español, en unas pocas horas. Por tanto, dependiendo de a qué fragmentos nos refiramos, la influencia en ambas direcciones es factible. En todo caso, dado que los indicios y similitudes son más numerosos entre *Circe* y *Luces* que en los demás fragmentos analizados, es más probable que, de haber una sola influencia, fuera de Valle en Joyce. La posibilidad de meras coincidencias estéticas está, desde luego, abierta.

Casi todo *Ulysses* estaba publicado —digo casi todo porque Joyce retocaba hasta en la imprenta— en *installments* ya desde 1920 (se podían leer ya los primeros, con ayuda de un traductor, o sabiendo inglés, desde 1918, dos años antes de escribirse *Luces*<sup>419</sup>); se enviaron y publicaron en estricto orden, a razón de un mes por capítulo —rara vez dos meses—, excepto los dos últimos: *Penelope* fue enviado un mes antes que *Itaca*. (Vid. Ellmann: 490)

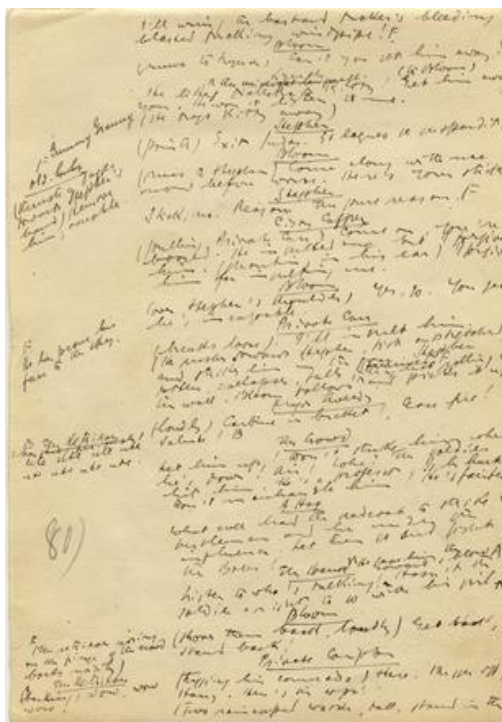
---

<sup>418</sup> *Circe*, que empezó en mayo-junio de 1920, debía haber estado publicado para septiembre, siguiendo el ritmo de trabajo de todos los episodios anteriores; pero el episodio se volvió más complicado de lo que Joyce esperaba, absorbiendo elementos que eliminó de todos los otros capítulos por su carácter de vórtex sumarisísimo de toda la novela, núcleo de más interreferencias y correspondencias que ningún otro —y también extratextuales—. Así, lo acabó en diciembre, invirtiendo, por tanto, el triple de tiempo que en los demás capítulos.

<sup>419</sup> En todo caso sólo había edición, y ésta, en inglés, hasta la primera en otra lengua —la del 1929 en francés—. Era preciso saber inglés o tener alguien que tradujera fragmentos leídos, lo cual fue una solución habitual entre grupos de intelectuales españoles hasta los 70 (así lo refiere Torrente Ballester, que lo hizo cuando no sabía aún inglés).



Primera edición de *Luces de bohemia* (31 de julio a 23 de octubre de 1920, Revista España)



Manuscrito de *Circe*, escrito por Joyce en julio de 1920.

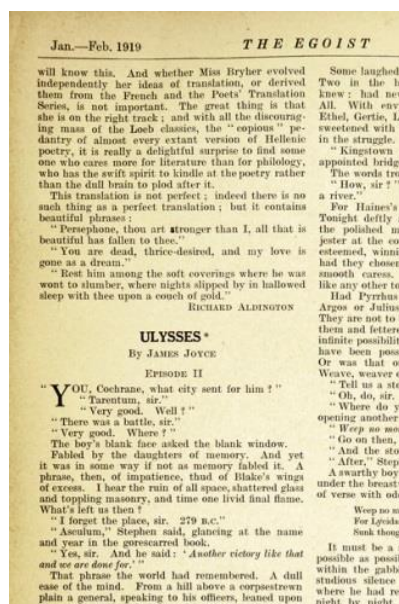
En cambio, *Luces* pudo ser leído de una sentada, por alguien como Joyce, sin miedo a los idiomas. Hay muchas similitudes, pero, al igual que ocurría con Pérez de Ayala, *todos los artificios similares están más expandidos y desarrollados en Joyce, lo cual da la sensación de que había leído a Valle*. Desde un principio, el diálogo emplea una lógica de lo imprevisible, el *pun*, el doble sentido, la alusión recordando los diálogos teatralizados de Adam y Alberto en Ayala, *Muff y Jutt* en *Finnegans Wake*, de *Circe*, o de Beckett, donde los personajes, poseídos de una inspiración enigmática, ingeniosa y cómica, son nietos de los bufones y locos de Shakespeare. Hay aquí una fuente común, pero no resulta suficiente para justificar tantas coincidencias –y tan concretas–. Para descartar toda influencia entre ambos autores, sería preciso hallar una tercera fuente común a Valle y Joyce que diera cuenta, una por una, de todas las concomitancias que he hallado, y probablemente en un dramaturgo; pero, no habiendo localizado ninguna, mi hipótesis se mantiene. Darío Villanueva, en *Valle-Inclán* y *James Joyce*<sup>420</sup>, apuesta por una interrelación basada en unas mismas influencias (Ibsen, lo celta, la bohemia francesa, el neologismo, el furor verbal, el plurilingüismo<sup>421</sup>, etc.), argumentando que cuando se publicó *Ulysses* Valle estaba dedicado a la agricultura mientras redactaba *Luces*<sup>422</sup>, y ni siquiera se plantea una influencia de Valle hacia las últimas correcciones de *Ulysses* –esto es, los sustanciales cambios posteriores a las entregas–. Es interesante que Joyce escribiera un

<sup>420</sup> Villanueva, Darío: “Valle-Inclán y James Joyce”, en García Tortosa, F. y Toro de Santos, A.R.: *Joyce en España*, Universidade A Coruña, pp. 55-72, A Coruña, 1994

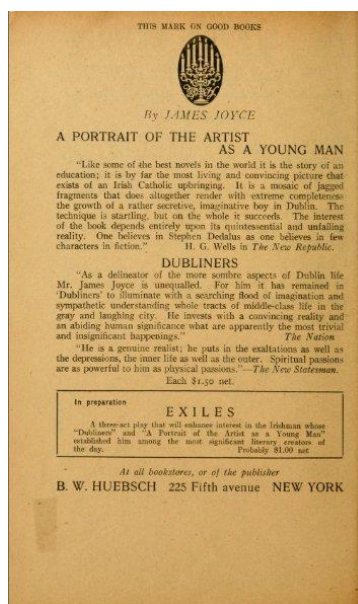
<sup>421</sup> En Valle los personajes transmiten un elitismo desenvuelto, bohemio, al emplear giros anglosajones (Carrick, Macferlán), latinismos, latín, griego; en Joyce multitud.

<sup>422</sup> No tiene en cuenta que Valle podía continuar leyendo, que, en 1921, españoles como Guillermo de Torre ya conocían casi todo el *Ulysses* por entregas, que Valle mantenía sus idas a Madrid por su Cátedra de Estética, ni que se escribía con Pérez de Ayala; de hecho, su gestión agraria no fue fructífera, teniendo que renunciar al pazo.

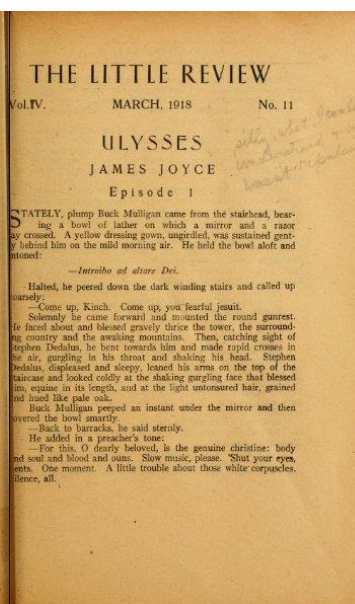
artículo sobre *Don Carlos*, siendo Valle carlista; su interés por España es patente, y nada impide que llegase a sus manos *Luces*. Con su dominio del italiano, latín y francés, podía leerlo.



Edición de *Nestor*, episodio II de *Ulysses* en *The Egoist*, en Febrero de 1919, un año anterior a *Luces*.



Edición de *Telemachus*, primer capítulo de *Ulysses* en *installments*, en *The Little Review* en marzo de 1918, dos años antes de *Luces de bohemia*.



En cambio, Ian Gibson sí sospecha alguna relación (la negrita es mía):

Más exactamente, mientras escribía *Luces de bohemia*, ¿pudo haber conocido algunos de los capítulos de *Ulises* que entre marzo de 1918 y diciembre de 1920 iban apareciendo en la *Little Review*, revista de la vanguardia literaria estadounidense? *Luces de bohemia: Esperpento se publicó por primera vez en la revista madrileña España, entre julio y octubre de 1920*. Por lo cual, teóricamente –pero no sabemos cómo–, Valle-Inclán pudo haber tenido conocimiento de los revolucionarios textos joyceanos. (...) Max, como Bloom, es esencialmente bueno. (...) La actitud de Valle-Inclán hacia Madrid-España, en definitiva, me parece bastante parecida a la de Joyce hacia Dublín-Irlanda: en ambos casos se trata de una mezcla de amor y de asco. Si para Joyce Irlanda es "la vieja cerda que se come su propia lechigada", Max considera que "la *Leyenda Negra*, en estos días menguados, es la historia de España". (Gibson, 1982)

No es menos cierto que Max está modelado sobre la figura real de Alejandro Sawa<sup>423</sup>; éste era ciego y Stephen/Joyce tienen problemas de vista (ambos probablemente por contagio de la sífilis). Ambos caen en el abuso de la bebida y en el abandono bohemio. Podríamos deducir de esto que el tema de la ceguera es una mera coincidencia casual; pero, si nos paramos a pensarlo, es perfectamente lógico, y hasta probable, que encontrar una situación propia o un tema en el que se está trabajando bien ejecutado en otro autor llegue a motivar su emulación formal.

<sup>423</sup> Su muerte aparece descrita también en *El árbol de la ciencia*, con Valle como personaje asistente.

## CAPÍTULO VIII

### DESDE *ULYSSES* HASTA *TIEMPO DE SILENCIO*: LA ODISEA SILENCIOSA

---

#### VIII.1. Recepción en los años 20. Joyceanismo en Giménez Caballero y Jarnés

En los años 20, la Institución libre de Enseñanza (fundada en 1907), la *Revista de Occidente* (en 1923) y *La Gaceta Literaria*, de Giménez Caballero y Guillermo de Torre, son las instituciones que velan por la alta cultura, pero *La Pluma*<sup>424</sup> es la primera publicación que habla de Joyce, anunciando en octubre de 1921 la inminente publicación de *Ulysses*: “La técnica de Joyce es en muchos modos tan alarmante como la de Picasso o Archipenko, pero el vigor y la originalidad de sus percepciones están fuera de discusión”.(Goldring: 244-6). Goldring señala la persecución sufrida por los editores de *Ulysses* por capítulos en *The Little Review*, y la aclamación de *A Portrait*. En mayo de 1922 anuncia que la publicación de *Ulysses* eclipsa todo el panorama literario en inglés; resume la obra señalando el genio técnico y anuncia una nueva época literaria, aunque ya vislumbra con acierto el peligro de que la mera emulación idólatra convierta la innovación en una nueva convención: “Aunque sea discutible la bondad de esa influencia (...) no cabe duda de que la literatura inglesa entra en una nueva época con la publicación de *Ulises*” (*Ib.*: 244); Goldring explica el entusiasmo de Pound y Beach, siendo por tanto una introducción magnífica, que sin embargo pasó inadvertida por tratarse de una revista minoritaria. La siguiente referencia es del que sería ya valedor vitalicio de Joyce en España, Marichalar, que en septiembre de 1922 (reseñando *Fermina Márquez* de Larbaud) escribe, en *El Imparcial*:

James Joyce –de cuyo *Ulises* dice T.S. Eliot que no solamente da forma a posibilidades incluidas en la lengua inglesa y jamás inventadas, sino que hace revivir al mismo tiempo la totalidad de su pasado– es quien ha inspirado la forma de estas páginas de Larbaud, el cual ha consagrado también a Joyce un hermoso estudio en el que se hace patente el perfecto orden interior, de trama y simbolismo, que bajo aparente desorden rige la disciplina de este estilo, que francamente califica de realista a Ezra Pound. (Marichalar, 1922.:4).

A partir de este artículo, no cesará de mencionar a Joyce, contando tres referencias de Marichalar (sept. 1922, *El Imparcial*, nov. 1922, dic. 1922, *Los Lunes del Imparcial*, febrero de 1924, *Revista de Occidente* nº 8), y los dos artículos de Goldring en *La Pluma*, resulta que la

---

<sup>424</sup> Patrocinada por Azaña, *La Pluma* integraba a Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Guillén, Salinas, Gerardo Diego, Lorca, Antonio Machado y Alfonso Reyes.

habitualmente tenida por primera referencia (que es la cuarta referencia de Marichalar) es, al menos, la sexta. Pero sí puede considerarse como el primer acercamiento elaborado y serio en español; además de que significativamente abre la revista, es un elogio ilimitado, análisis de escándalos y dificultades de edición, recuento de obras previas, lleno de finas observaciones:

Podemos afirmar, sin asomo de ironía, que quienes hasta ahora se manifestaron en forma de monólogo interior lo hicieron sin saberlo, o, al menos, sin conocer los límites y la trascendencia que la dicha forma implica.

Por nuestra parte, en alguna ocasión, y hablando de las posibles analogías que con formas anteriores ofrece ésta que hoy se nos propone (integrada de sugerencias, evocaciones, percepciones y asociaciones de ideas, de sentimientos, etc.), hemos indicado la semejanza que tiene con los protocolos de introspección redactados en los ejercicios de psicología experimental. (Marichalar, 1924: 269-71)

Su comprensión de Stephen es extraordinariamente madura:

Hombre de carne y hueso, para desprenderse y volar sobre la tierra, le niega ingravidez a su propia miseria: la tierra misma de que está hecho. (...) En las últimas palabras del libro, Stephen ha dejado de invocar a Dios e invoca al artesano primitivo de su oficio (...). (Ibidem)

Además, guía al lector indicando traducciones francesas en que se puede acceder a la lectura de Joyce y anuncia que se prepara la traducción del *Retrato*, que publicará Dámaso Alonso el mismo año (y que tal vez es el motivo –interés editorial– de concederle la oportunidad a Marichalar de este elaborado ensayo en primera página).

Este artículo, *James Joyce en su laberinto*, lo leerá uno de los primeros joyceanos, un cuasi *adolescente* Torrente Ballester, en su reedición como prólogo al *Retrato* de Dámaso Alonso<sup>425</sup>; Torrente dice que “...me descubrió un mundo y un personaje de quien no tenía idea, y unos hechos estéticos y humanos que, entre nosotros, conocía poca gente, unos pocos iniciados...” (G<sup>a</sup> Santa Cecilia: 43). Por el mismo tiempo, Pérez de Ayala seguía a Joyce, desde que, en 1919, en EEUU, oyó hablar de él (leyó un fragmento, pero no le halló más valor que el anecdótico); Pérez de Ayala menciona la traducción en *La Verdad* de Murcia, y Jarnés, en la *Revista de Occidente*, critica erróneamente como barroco y romántico *A Portrait*, reduccionismo que no ve la técnica rupturista ni la distancia autorial. Esta generación ve que es una buena novela, pero no cimera, con la excepción de Rosa Chacel, a quien deslumbra *El retrato*, donde “un clima de libertad... era originado por la visión selectiva del autor (...)”. Las innovaciones joyceanas “que luego, producidas a toneladas, hoy están revenidas y exhaustas, entonces eran virginales” (Chacel, 1994: 9-11), y considera a Joyce un fenómeno transmutador e ineludible: “El padre de todo fue Joyce” (Quiñonero: 1). Sin embargo, su única relación técnica es la libertad compositiva. En 1926<sup>426</sup>, Risco, director de la galeguista *Nós*, inicia una serie de tres artículos sobre Joyce, explicando sus innovaciones y publicando fragmentos de

<sup>425</sup> Dámaso, abnegadamente, no siguió el consejo de Joyce de traducir a partir de la versión francesa, que no quiso ni ver; Joyce, al verla, celebró la traducción de “as a young man” por “adolescente”. En cuanto al prólogo, Marichalar suprime –probablemente le incitaron o le censuraron directamente– elementos que podrían molestar, como un fragmento del monólogo de Molly.

<sup>426</sup> Es posible que el interés por Joyce guarde relación con el homenaje a Joyce en el *Pen Club* de París en 1926, al que asistieron Unamuno y Alfonso Reyes; además, en 1929, Joyce se publicitó con la grabación pública de *Anna Livia*, a la que se invitó a intelectuales, también españoles, como Torrente Ballester.



*Ulysses* vertidos al gallego por Otero Pedrayo. Sólo Borges había traducido antes una página, al español. Es un enfoque celtista, pero no deja de tener verdad: “O inglés na prosa de Joyce ya non e inglés sinón céltigo marino, infinito, orixinario, ca invención verbal do nono, do pedante, do bohemio, do labrego, do marineiro.” (Otero Pedrayo, 1931). Y el número 21 de *La Gaceta* publica un artículo del poeta Iván Goll, que conoce a Joyce y habla de “poema escrito en prosa” y de una risa homérica, de Fauno sarcástico, “que resuena a través de todo el libro”, seguido de la primera traducción al castellano de fragmentos de *Calypso*, firmada por Giménez Caballero.

En 1928, muchos autores del 27, como Vicente Aleixandre, se iniciarán en Joyce gracias a la traducción de Dámaso y a estos fragmentos. Ese mismo año, en *James Joyce y el catolicismo*, se señala la permanencia de lo católico en lo íntimo del corazón luciferino de Stephen. Aunque tal vez interesada, la apreciación es correcta. Así que los galleguistas y los católicos se fijan en Joyce insistiendo, es paradójico, en su celtismo y su catolicismo; buscan, pues, una instrumentalización ideológica, sin un interés genuino por su arte. En 1929, de nuevo Marichalar afirma que lo que interesa de Joyce es “más su intensidad que su extensión”, que su “lentitud no es más que aceleración”, y subraya la autonomía del arte, citando a Fray Juan de Santo Tomás, para quien las reglas del arte “se toman del fin del arte mismo y del artefacto que ha de hacerse” (Marichalar, 1929: 380-3), usando una *auctoritas* como Stephen, para defender ante los conservadores el concepto de la *autonomía del arte*.

En 1928, Giménez Caballero (G.C.) realiza una emulación de *Dubliners*, tenida por la primera narrativa surrealista española. Se trata de una ristra de relatos escatológicos, fetichistas y sacrílegos. La mayor similitud la encontramos en *Infancia de Don Juan*<sup>427</sup> (*Cuadernos de un jesuita*), síntesis lo desagradable epifánico de *The Sisters*, en confluencia con el exhibicionismo de *An Encounter* y el voyeurismo de *Araby*. Un viejo jesuita necesita descargar en el papel su experiencia infantil y relata, en ese mismo estilo goticista del relato joyceano, acontecimientos similares. Su identificación total con un compañero del colegio de jesuitas, Juan, a quien descubren masturbándose durante la noche frente al Sagrado Corazón en la capilla. La manera oblicua en que se va desvelando, sin llegar nunca a ser explícito, la nocturnidad del desenlace en la capilla, las insinuaciones veladas que van creando un ambiente intrigante y obsceno-epifánico: “Por eso no me sorprendió nada aquel escándalo del anochecido en la capilla. ¡Cómo me iba a sorprender! ¿Cómo me iba a sorprender si había yo asistido una vez al mismo sacrilegio? Y siempre justificándole todo. ¡Hasta aquello!...”<sup>428</sup> (Giménez Caballero.: 74).  
Admira sus blasfemias radicales, su seguridad:

Por eso me atraía irresistiblemente aquel muchacho, por eso. Porque veía en él como el colmo de mí mismo, el relleno de mi personalidad, el exceso opulento de lo que a mí me faltaba. Hablando, hablando con él, yo sentía saturarme de calidades embrujadamente deseables; yo me confundía con él, me transubstanciaba.  
(*Ibidem*)

<sup>427</sup> Recordemos que *The Sisters* es un durísimo contraste entre infancia y senectud (primera consciencia de la senectud y decadencia del cura por el muchacho); aquí el contraste se invierte (la pubertad es contada por el anciano cura).

<sup>428</sup> Efectivamente, ha insinuado que si cada noche se asomaba a la ventana no era para ver las estrellas.

La admiración del amigo en contra de toda la sociedad son un buen número de similitudes, innegables, con *The Sisters*. G.C. es un imitador del Joyce de *Dubliners*; varios personajes relatan su historia en primera persona. El recurso ayaliano a la *digressio*, o a explicar su distracción al escribir, están ahí; mientras muchos títulos lúdico-futuristas, postmodernos *avant-la-lettre*, suenan a Cortázar (*Datos para una solución*, *Apertura y extinción de luces*, *Lectura oblicua*), el *sacrilegio falocéntrico* inicia una línea que seguirán, por ejemplo, Cela en *El cipote de Archidona*, encomio de una explosiva masturbación en un cine como hito de lo español, o Goytisolo en clave homoerótica. Su escritura es *epifanía* de las alcantarillas de la represión, atacando la castidad y el altar.

Fue el padre Astolfi el que le descubrió. Y el que, sigiloso, hizo venir apresuradamente a los otros frailes que andaban por allí cerca. (Tras los que se deslizaron algunos chicos, y éstos fueron los que armaron el griterío y aquel escándalo medio jubiloso.) Los chicos me lo refirieron luego. Se lo habían supuesto más que otra cosa. Sólo le vieron ya abrochándose la pretina de los pantalones, tranquilamente, ante los mismos frailes, sin levantarse del reclinatorio en que se había sentado, frente al altar del Sagrado Corazón, el rostro encendido de violencia, —de ardimiento, de ira. (Y de ese jadeo especial de un agudo placer satisfecho.) Yo —como he dicho— apenas si pude cambiar con él una mirada. (Aquella mirada suya de triunfo y de dominio, que a mí me hundió en el anonadamiento.) Hablaron de vicio secreto, del demonio en su cuerpo, de qué sé yo cuántas cosas... Nadie había comprendido aquel acto enorme de protesta, de rebeldía, de soledad enérgica, de perturbación, que no de masturbación, frente a la divinidad, que simbolizaba para él la opresión de todo el colegio sobre su vida. Nadie, nadie comprendió aquella afirmación de poder a poder, de radicalismo místico. Sacrilegio que era, en rigor, un sacrificio... ¡Cómo me aturde reconstruir la motivación causal —espléndida— de aquella escena atroz e inolvidable! Al salir él de la capilla, yo sabía que no le volvería a ver...

(*Ib.*:75)

La expulsión del sacrílego es vista como su salvación (es la *felix culpa*), mientras que el protagonista-narrador, al seguir los cánones, se condena a una vida gris y se agría. Este joyceanismo mal entendido de Giménez Caballero y Benjamín Jarnés, que se recrean malsanamente en lo escatológico (mientras en Joyce se justifica en la epifanía, y es un elemento más) es detectado por Masoliver, que, en 1929, publica un artículo en la revista *Hélix*, catalana:

Hi trobem els jesuïtes de Joyce (professors de Seminari en Jarnés, un altre seguidor de l'irlandès) (... ..) Aísi com Joyce estudia el cas sense donar-li bel·ligerància, eles espanyols semblen recrear-s'hi un xic malsanament. No si tracta en pla d'igualat am els altres instints sinó que, conscientment, en formes generalment monstruoses, hom el converteix en fons de gairebé totes les històries.

(Masoliver, 1925: 4-5)

También en 1929, Risco publica en el *Nós* de Julio “Dédalus en Compostela”, artículo en que finge haberse topado con Stephen en Santiago, que va allí para morir; el artículo se recrea en una simbolización, a lo *Niebla*, de el encuentro del propio Risco, como lector, con el personaje en el *Retrato*, con quien mantiene una conversación simbólicamente. El único objetivo del artículo parece ser insistir en la supuesta hermandad de Joyce con Galicia, por vía del celtismo,

y ello cuando Joyce ya estaba reconocido, pero el artículo cojea de una percepción ingenua y ramplona de Joyce y Stephen, e incluso de la literatura.

## VIII.2. La crucial maduración de la asimilación crítica en los años 30

En 1930, *Hélix* publica “Primeras notas sobre *Ulysses*”, seguida de la versión de fragmentos en catalán. Montanyà subraya la asimilación del surrealismo, y considera que todo en *Ulysses* es sublime e inmenso, pero indescifrable. En 1931, Marichalar, en *Revista de Occidente*, compara la altura de Joyce con Picasso. El inicio, tan certero, parece claramente haber inspirado el poema *Invocación a Joyce* de Borges:

Joyce fue quien trajo los materiales íntegros, las nuevas técnicas. No el suelo vago y espontáneo cuidadosamente transcrito, sino la fría trabazón artística de la incoherencia misma, la rica fruición verbal, el neologismo vigorosamente enraizado, la ironía pedante, la audacia impasible y exacta. Él trajo la onomatopeya, la homonimia, las combinaciones criptográficas, etc., que hoy tantos otros erigen por sí mismos en musas (Marichalar, 1931)

Marichalar señala, sólo precedido por Risco, la oculta estructura, exacta, fría, artística; hasta ahora Joyce parecía ser un maremágnum surrealista lleno de artificio, de ruido y de furia, sin sentido. Apunta Marichalar que por el contrario *Ulysses* es finalista, rigurosa disciplina; y aunque su técnica estructural, como su textura acústica, sea musical, “fuerza del consonante que liga y obliga”, “(...) no es música: es la más exaltada literatura” (*Ibidem*). Juegos de palabras y armonías imitativas cumplen sólo una misión en un plan y “son instrumentos aislados que se orquestan en la grandiosa técnica del autor de ‘Anna Livia Plurabelle’” (*Ibidem*). Así, para 1931 nos encontramos con una minoría que había leído no ya *Ulysses*, sino el inicio de *Finnegans Wake*, en francés, inglés, o en las parciales traducciones catalanas y gallegas. La idea de que se trataba de un hiperrealismo, orteguiana, y la del surrealismo incomprensible como clave única empiezan a derrumbarse con este artículo; pero sólo para la minoría que lo lee.

Ya en la república, Dámaso Alonso expone el daño que hacía al arte nuevo el término “deshumanización”, en vez del de “impersonalización” eliotiano y diagnostica que Joyce está influyendo los derroteros de los poetas del 27 a través de Eliot<sup>429</sup>, refiriéndose al subconsciente<sup>430</sup>. Pero lo que ocurre en poesía no sucede en novela. En *Derrotero de la novela*, de 1935, Pérez Ferrero percibe en *Ulysses* el mundo de la anécdota “con relación al espíritu”; la anécdota es la médula porque sedimenta una persona, una biografía. Bergamín, en 1936, señala que el intratable, inhumano individualismo de Joyce es el “más artístico también” (Bergamín, 1936: 7-14), y Josep Sol subraya la cruda precisión implacable de *Dubliners*, estudio microscópico de gestos, palabras y actitudes naturales (*Vid. Sol: 89-100*). Mallafré critica su ingenio: “En l’obra de Joyce, de verdades l’enginy fa ombra al geni, el peix minúscul devora paradossalment el dofí” (Mallafré: 183; también en *La Revista: 5-6*). En general, sólo

<sup>429</sup> Eliot mismo reconoce que el método mítico y la desintegración son paternidad de Joyce; recordemos que cuando escribe *The Waste Land* ya ha leído los capítulos de *Ulysses*, que ya estaban publicados por separado.

<sup>430</sup> En 1932 se publica el ensayo psicológico de Jung sobre Joyce.

Marichalar pone de relieve las estructuras ocultas, y nadie señala el método mítico como correlato objetivo, el único aspecto que le faltó a la generación de Ortega “para desgranar verdaderamente la obra de Joyce, para interpretar el caos de referencias, materiales y técnicas que la desbordan” (G<sup>a</sup> Santa Cecilia: 94). Por tanto, la obra se tiene como elaboración aleatoria, pues se perciben parcialidades de lo que es en realidad un sistema, lo que provoca que las técnicas se empleen ignorando su sentido y función original. El *stream of consciousness* se reutiliza, por esta equivocada interpretación, como un módulo formal que eventualmente puede ocupar un narrador en tercera persona, un narrador omnisciente; surge esto como malinterpretación, y, aunque encaja y tiene mucho sentido en el relativismo contemporáneo, es un retroceso a Breton y Eluard, que Joyce ya había superado, haciendo el milagro de que todas las asociaciones mentales y alusiones míticas sean rastreables, evitando aclaraciones didascálicas que contaminarían todo; supliendo con la interreferencialidad lo que Eliot suplió menos ingeniosamente con las notas poundianas.

Hacia 1934, Torrente Ballester buscaba el modo de acceder al *Ulysses*, y un grupo minoritario leyó la versión francesa, interpretándolo en la consabida clave rupturista; le interesaron los virtuosismos técnicos y verbales y la parte dialogada (G<sup>a</sup> Santa Cecilia: 87). Por entonces, Machado, en su discurso de ingreso a la Academia, no sólo entiende a Joyce como surrealista, sino al surrealismo como esperpento o absurdo. Defensor del simbolismo, se enfrenta al desarrollo de éste sin entenderlo y no creo que debamos culparle por ello. Baroja dice que Joyce “será, en ocasiones, incompresible y disparatado, pero nunca tiene ese aire envejecido y vulgar que tiene Proust” al que califica de “cursi” (Baroja: 111). Sólo Borges, Marichalar y Rosa Chacel ven que Joyce es un fenómeno de la más alta envergadura. En 1934, Neruda llega como cónsul a Barcelona, con su flamante traducción de *Música de cámara* publicada en 1933; allí se relaciona con todo el grupo de *Cruz y Raya* y con Lorca y, aunque no haya pruebas, no sería desencaminado pensar que propagó el nombre de Joyce.

### VIII.3. Los primeros émulos joyceanos en los años 40: Suárez Carreño

Durante los 40, Juan Ramón Jiménez escribe *Espacio*, autobiografía lírica que se ha considerado próxima a *Finnegans Wake* por su carácter cíclico del tiempo, musicalidad y *leitmotifs*. Jiménez, como casi todo el mundo en una primera lectura sin un estudio profundizado, percibe parcialidades de la comprensión progresiva: “Cuando intento leer la obra de Joyce (...) me represento siempre su escritura como los llamados ojos de mi Guadiana (...). El río, naturalmente, está dentro (...). De vez en cuando abre los ojos (...) para ver él, no para que lo vean”. (Jiménez, 1981: 327) Pero, a pesar de las comparaciones, no vemos nada ni remotamente joyceano en la forma, estructura y el lirismo sentimental de *Espacio*.

Al morir Joyce en 1941, aquellos que nunca afrontaron su lectura se ven en la misión obligada de comentarlo. La revista *Arriba* hace un obituario anónimo en que evita con una finta hábil atacar a Joyce: “Hay que saber mucho inglés y hasta ser un poco lingüista en otros idiomas

para gustar del *Ulises*” (Anónimo, “En la muerte de Joyce”, 14-01-1941: 3) y asegura que residió en Madrid en 1916 en el 88 de la calle Mayor<sup>431</sup>. Cunqueiro, nueve días más tarde, persiste en la idea de lo céltico y fabuloso en Joyce, sin mencionar los *riddles* y *folk-songs*, sino una imaginería de fábulas celtas que no aparece en Joyce –acaso, en la lechera del primer capítulo–. O Cunqueiro ha accedido a *Finnegans Wake*, que no parece, o su lectura del *Ulysses* es superficial: “De su Irlanda natal arrastra las lentas fábulas (...) ¿Y para el futuro de la novela? Digamos que las novelas de Joyce (...) no son novelas (...). Joyce ha ido ahora a montar su campamento en el mundo cuyas puertas golpeó, alucinado, (...) con esas oraciones, sueños y relatos (...) con el subtítulo de ‘novela’” (G<sup>a</sup> Santa Cecilia: 109). Similares comentarios superficiales o desnortados se dan en *Destino*, que habla de “ritmos de *ralentí* increíbles” (*Ib.*: 110) y *El Escorial* que interpreta el tema de *The Dead* (ibseniano) en relación a los fantasmas irlandeses: “un justo equilibrio entre lo visible y lo invisible, que hace lo sobrenatural doblemente maravilloso” (*Ib.*:113). Esta apreciación celtista no va acompañada de la percepción de lo crucial en Joyce; como afirma Umbral, comparándolo con Valle, “Joyce no es el costumbrista de Dublín, por más que la pedantería y el señoritismo madrileño llegasen a insinuarlo (tras haber fracasado en su imitación de Joyce)” (Umbral, 2012: 234). El celtismo fácil del *Irish Revival* le repugnaba.

En *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Cela y *Nada* (1944) de Laforet, la renovación es una excepción, y se opera de espaldas a Joyce. El CSIC dirige *Cuadernos de Literatura Contemporánea* y *Arbor*, y en *El Español* colaboran Cela y García Nieto, entroncando con Azorín, Baroja y Manuel Machado. Todos ellos dan a Joyce como aceptado pero son revistas especializadas, hasta que surge *Ínsula* en 1946, que se refiere con frecuencia a Joyce. Esencial es “Novelistas ingleses contemporáneos”, en que Gullón relaciona a Joyce con Picasso, complejidad inasumible para el receptor medio ya que “el intelectualismo (...) constituye el cimiento de la obra” (G<sup>a</sup> Santa Cecilia: 118). Mientras Faulkner y todos sus seguidores y similares sólo tienen la dificultad del “pensamiento incoherente”, en Joyce hay sinuosas alusiones organizadas, además de juegos técnicos y de lenguaje. Reconoce el sistema inherente, y su intelectualismo hermético, queda compensado por su relación con la verdad: “Si no hubiera tanta y tan abismada verdad en el monólogo final (...), o en las escenas arriba comentadas de *Retrato*, parecería Joyce empeinado en obtener la perfección de lo artificial, pero esas páginas (...) aconsejan rehuir cualquier precipitado juicio (...)”. (*Ib.*: 119) Visto que el fenómeno Joyce persiste, la crítica ataca por su indiscifrabilidad y el esnobismo de sus seguidores. Aranguren, en *El Español*, despacha con premura a Joyce y similares “que han servido de catecismo y breviario laicos a las snobes europeas y americanas de nuestro tiempo” (*Ib.*:123); D’Ors afirma que la “máquina de una colosal logomaquia” se revela una “monstruosidad pueril” que hace a uno sentirse “como un paleta” que sale mareado de los

---

<sup>431</sup> También Marichalar, en su artículo para la *Revista de Occidente* de 1924, afirma que Joyce “reside accidentalmente” en Madrid, pero no da la dirección.

espejos y atracciones de una feria. (*Ib.*:125) Amorós le replica que “podrá gustar o no (...) pero merece, desde luego, ser enjuiciado con más seriedad y respeto.” (*Ib.*:126) Esta confrontación de Amorós señala una tercera vía: ni la idolatría ni el desprecio, sino una crítica respetuosa.

En *Cuadernos de Literatura*, en 1947, Gullón señala que el “insólito” procedimiento de Faulkner procede de Joyce pero Faulkner empieza mejor que Joyce. Ya en 1934, en medio de las expectativas de apertura cultural de la república, *Santuario*, con ese edulcorante tono de *thriller*, agradable a los lectores del terreno neutral de la novela negra, había marcado el punto de salida para la aceptación de técnicas tan sorprendentes como cruciales. Su Nobel de 1950 le evita la acusación de *bluff* que pesa sobre Joyce. Además, Faulkner no adopta las estructuras intelectuales, lecturas en clave, los resbaladizos *puns* y *neologismos* fáciles a la crítica. Eso convertirá a Faulkner en un buen conductor de la electricidad joyceana en Latinoamérica y luego en España pero también generará deformaciones.

En marzo de 1948, Torrente Ballester<sup>432</sup>, en “Los problemas de la novela española contemporánea” indica que la crisis formal representada por Joyce y Proust “carece de correspondencia en España” (*Ib.*:135). Torrente apunta que la traducción argentina exigía desalentadores trámites, pero cumplió la misión de “dar a conocer de manera aproximativa” el *Ulysses* cuando se había agotado la edición francesa hacía tiempo. (*Ib.*: 149) La obra de Faulkner, en cambio, se divulgó con mayor facilidad. En los años cincuenta, la consciencia de que el influjo de Faulker introduce a Joyce se asienta. Dice Vilanova: “El crudo realismo de William Faulkner, su método introspectivo de buceo interior, el audaz contrapunto de realidad y fantasía que contrapone el ensueño a la acción y el mundo real al pensamiento imaginario, proceden manifiestamente de Joyce”; su mérito “estriba en haber logrado inyectar patetismo trágico (...) a un tipo de relato caótico (...) que el genio de Joyce hace imposible superar” (*Ib.*:147).

Pilar Palomo explica el tímido, cándido y paulatino cambio de mentalidad hacia 1950 en que los jóvenes redescubren técnicas alegremente desdeñadas antes.

A veces se seguían las nuevas técnicas con evidente ingenuidad –algún cuento escrito sin puntos ni comas, en una utilización a ultranza del monólogo interior de Joyce– pero, indudablemente, se incorporan (...) recursos como el aludido monólogo interior o las interreferencias temporales brotadas del fondo anímico de los personajes –Faulkner–, o conceptos de novela como la behaviorista a lo Dos Passos –recuérdense *La colmena* o *La noria*–. (*Ib.*:157)

Tras este desierto, comienza el reconocimiento. En 1950, Fórnica habla de la perfecta organización del *Ulysses*, pero señala que es Faulkner el que ha provocado obras centradas en la estructura constructiva, como *Las últimas horas* de Suárez Carreño. Ganadora del Nadal de 1949, “debemos alegrarnos de que un joven novelista español lleve a cabo un esfuerzo de esta índole (...)” (Cano, 1950:4-5). *Las últimas horas* es novela de tensión entre psicológica y metafísica en que chocan un burgués acomodado y su amante con un golfillo, con

---

<sup>432</sup> Torrente Ballester había conocido a Joyce en París en 1936, cuando asistió a la grabación de fragmentos de *Anna Livia* que no le impresionó “y eso que yo era entonces muy joyciano.” (G<sup>a</sup> Santa Cecilia: 136)

introspecciones frecuentes en la confusa mente psicopatológica del protagonista. Tal concentración y psicologismo interior se acrecientan en *Proceso personal*. Suárez introduce por vez primera el monólogo interior, con 29 años de retraso.

#### VIII.4. La explosión joyceana de los cincuenta: Romero, Núñez Alonso, los Goytisolo, y otros

Sólo dos años después, Luis Romero gana el Nadal de 1951 con *La noria*, que Cano resume como “la novela de un día en Barcelona, visto a través de medio centenar de personajes. Pero en un círculo cerrado de 24 horas de una jornada en una ciudad, como ya lo demostró Joyce, cabe un mundo novelístico completo. (...) El novelista no recoge casi nunca lo que dicen los personajes, sino lo que piensan. (...) Como experimento (...) es interesante, pero (...) a lo largo de toda la novela cansa un poco”. (*Ib.*:144-5)

*La colmena* y *La noria* salen ambas en 1951. Junto con *Las últimas horas*, marcan directrices de origen joyceano, pero en modo Dos Passos o Faulkner: perspectivismo colectivo (que Joyce crea, pero sólo emplea así en el capítulo XIV, *Wandering Rocks*) en sinfonía de voces de una composición fragmentaria, el tiempo concentrado de la historia, y los personajes mediocres. Santos Sanz matiza que el objetivismo celiano está matizado por el lirismo de la voz omnisciente; pero puntualicemos que no es intrusiva, sino cercana al halo luminoso woolfiano de las secuencias descriptivas *en off* de *The Waves*.

Romero introduce el uso sistemático del *estilo indirecto libre* y la acción en una jornada, en Barcelona, acercándose al *stream of consciousness*. Eduardo Godoy compara *La noria* con *La colmena* pero, mientras en Cela los personajes reaparecen y los cambios son abruptos como en Joyce, en Romero sólo los capítulos están engarzados entre sí y los personajes no reaparecen.

En opinión de Ynduráin, Suárez Carreño y Luis Romero usan técnicas de Dos Passos y de Joyce para suplir una endeble creatividad. Romero había vivido en Buenos Aires y Suárez tenía contacto con su país de nacimiento, México; Suárez leía todo lo nuevo, incluyendo a Chacel, J. Sénder, Proust y Faulkner. Es harto probable que su precocidad se deba a que ambos accedieran al *Ulises* argentino o en francés. El factor Hispanoamérica empieza a actuar. Para Eugenio de Nora, frente al cansino realismo social del primer Goytisolo y similares, estas dos novelas, junto a *La colmena*, logran la renovación en que “la estructura misma de la novela es lo que ha cambiado” (*Ib.*: 159)

En 1953, Núñez Alonso gana el Nadal con *La gota de mercurio*. El testimonio de Julio M. de la Rosa muestra su joyceanismo y que Joyce sigue ignorado en los 50:

...puedo afirmar que en mi trato y conversaciones con los autores mencionados y con los restantes miembros del grupo –Carmen Martín Gaité, Juan Goytisolo, Ana María Matute, Juan García Hortelano, José Manuel Caballero Bonald– muy pocas veces se trató el tema de James Joyce. (...) Mi primera conversación sería sobre Joyce –a raíz de la inicial lectura de *Ulises* a la que ya me he referido– tuvo lugar en el Café Gijón y precisamente con un escritor español hoy injustamente olvidado, Alejandro Núñez Alonso (...) Complacido ante mi curiosidad –la novela había pasado desapercibida por la crítica–, Núñez Alonso

me habló extensamente de Joyce con un conocimiento perfectamente asimilado y maduro. Había leído *Ulises* con papel y lápiz, y conocía Dublín, *El retrato del artista adolescente*, *Dublineses* e incluso *Finnegans Wake*, a la que calificó de gigantesca locura lingüística. El inmenso universo de Joyce –recuerdo que me dijo– pone al descubierto el aldeanismo realista de la novela española. A Joyce aquí no lo ha leído nadie.  
(Rosa, de la, 1994: 16)

En 1954, cuatro novelas continúan estas directrices: *Pequeño teatro*, de Matute, *Los bravos*, de Fernández Santos, *El fulgor y la sangre*, de Aldecoa y, sorprendentemente, Juan Goytisolo quien cambia de registro volviéndose el más joyceano y menos faulkneriano, con *Juegos de manos*, donde deja el realismo social aunque el tema político abunda. Alcántara, que gana el Nadal con *La muerte le sienta bien a Villalobos*, afirma que “(...) más que la minucia de Proust me impresionó la técnica del simultaneísmo empleada por Joyce en *Ulises*. Nadie ha llevado la síntesis más allá que Joyce. En este sentido, *Ulises* es como un monolito. (...) Su lectura le produce a uno el efecto de un cáncer que se le fuera comiendo.” (G<sup>a</sup> Santa Cecilia: 178). Se han producido dos grupos clave: el de Madrid (Ferlosio, Aldecoa, Fernández Santos, Martín Gaité) y el de Barcelona (Juan y Luis Goytisolo, Matute y Marsé).

Pero, al usar a Faulkner (y a Dos Passos, Steinbeck, Caldwell o Hemingway) como atajo, se han saltado un escalón, como ya advertía Torrente en su ensayo de 1945; digamos que han aprendido a correr antes que a andar. Pero incluso es peor porque esos transmisores norteamericanos han asimilado mal, poco o alteradamente el sentido de las técnicas de Joyce. El multiperspectivismo, que es introducido como algo vasto, una espiral infinita de relativismo, se reconduce hacia el testimonio con lo que la colectividad anula el peso del sujeto. A *Ínsula* e *Índice* se suma *Papeles de Son Armadans*, heterodoxa como su fundador, Cela, y con la colaboración de Anthony Kerrigan, a la última en Joyce. Valverde comenta en *Alcalá* que la tendencia del momento era usar los *-ismos* como condimento, y que tal actitud cómoda y sincrética producía hibridismos (*Ib.*:168).

Como culminación de este proceso, el Nadal de 1955 va para *El Jarama*. Vilanova lo relaciona con *La colmena* por emplear sólo el diálogo y la acción evitando describir, llevando la narración a una minuciosidad jamás alcanzada, sin la dulce ironía celiana, pero observa que ese diálogo fragmentario genera una discontinuidad y una morosidad en un día con efectos similares a los que Joyce logra con su monólogo interior. (*Vid.Ib*:182) Jorge de Castro, en *Punta Europa*, relaciona a Joyce y Ferlosio en su modo de desvelar el marco ficcional: “La solución consistió en seguir utilizando las convenciones, pero subrayando su carácter convencional, es decir, en una ironización de las formas artísticas. Leyendo *Ulises*, por ejemplo, el lector se da perfecta cuenta de esto”. (Castro, de: 136-9) Jiménez Martos señala que la idea de la *novela-día* joyceana se ha vuelto recurrente (*La noria* y *La muerte le sienta bien a Villalobos*, o la primera de *Cinco variaciones*, que es una tarde). La ausencia de trama deja sólo palabra, que “zigzaguea sin objeto” como el río, dejando un poso de caracterizaciones psicológicas. La relación con Joyce, apunta, es “sólo de método, de planteamiento”, y si lo compara con él no es porque sea su influencia directa, sino “fuente más pura que las posteriores de la novela norteamericana”



(Jiménez Martos: 186-9). En efecto, Ferlosio declara sentirse deudor de Dos Passos. Muestra del encumbramiento de Joyce es que, en enero de 1956, el poeta de la generación de los 50, Gil de Biedma, con 26 años, escriba su *Retrato del artista en 1956*. Los títulos de su estructura tripartita aluden, más que al *A Portrait*, al *Ulysses: Las islas de Circe*, *Informe sobre la administración general en Filipinas* y *De regreso en Itaca*, aunque, técnicamente, su estilo y forma son los de un diario convencional. Para Luis Goytisolo, *El Jarama* “inicia la barrida de los giros y modismos tradicionales, la reactualización del lenguaje literario peninsular” (Campbell: 187), mientras en su propia novela *Las afueras* se pregunta: “¿Dónde empieza? ¿Dónde acaba? ¿Cabe considerar la yuxtaposición como continuidad ¿Cabe considerar la contextualidad como relato?” (*Ibidem*), y *Tiempo de silencio* trae la renovación estilística, a la que siguen las mutaciones de Benet, su hermano Juan y su propio *Recuento* (inicio de *Antagonía*). En 1958, Carlos Barral, ligado a los *Novísimos*, crea *Biblioteca Breve* y el premio homónimo, planeada con presupuestos similares a la *Revista de Occidente* o *Criterion*: “instrumento de exploración de otras culturas vivas y provocación de las propias”, con pretensión de vanguardia (Barral: 1988, 78-9), al acecho de una novela en la línea novísima. La formación de grupos en torno a una línea favorecidos por una editorial será un factor positivo, pero su lado negativo es una endogamia que, enfrentándose a la endogamia de autores anteriores, facilita la autocomplacencia y el favor, pero sobre todo excluye por eliminación a los autores que no forman parte de su élite.

En consecuencia, los autores de esta época escriben artículos unos sobre otros, y, en ocasiones, son personajes de la obra que están analizando. Así, Conte, que aparece en *El Mercurio*, escribe su crítica. Abriremos aquí un paréntesis para ofrecer una panorámica del joyceanismo hispanoamericano, dado que, para entender el joyceanismo español desde los 60, la apertura a Hispanoamérica, que se produce en estos años, será fundamental<sup>433</sup>.

---

<sup>433</sup> No hemos entendido ambos ámbitos como separados por entender una preeminencia, más que dudosa, del joyceanismo español, ni menos aún un obsoleto centralismo de la literatura castellana en España; simplemente hemos querido reflejar una separación y un descubrimiento que se produjeron históricamente, entendiendo que una panorámica en paralelo de autores hispanoamericanos y españoles, también posible, quizás falsearía la realidad, y no reflejaría el aislamiento entre ambos mundos hasta los 60, y casi hasta los 70.



Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Barral, Julio Cortázar y José María Castellet, 1972

## CAPÍTULO IX

### JOYCEANISMO EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XX

---

#### IX.1. El joyceanismo de Borges: la influencia metafísica

A diferencia de esta lenta asimilación en España entre los 20 y los 40, en Hispanoamérica Joyce fue un tema central en la reflexión estética de Borges y Lezama, en un periodo de intensa especulación teórica sobre el agotamiento de la literatura, la *muerte del autor* y de la novela, que había traído la experimentación del Modernismo. Borges fue corredactor del Manifiesto Ultraísta, que en 1921 propugnaba una iconoclastia marinettiana del arte anterior, clásico, romántico, naturalista, novecentista:

(...) una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos. Toda esa vasta jaula absurda donde los ritualistas quieren aprisionar al pájaro maravilloso de la belleza. Todo, hasta arquitecturar cada uno de nosotros su creación subjetiva.

(Borges, *Textos recobrados, 1919-1929*: 86)

Esa creación subjetiva para “imponer facetas insospechadas al universo” (*Ibidem*) es idéntica a la *estilización* de que habla Ortega en aquel mismo año; supone, frente al fingimiento de objetividad naturalista, aplicar un prisma subjetivo, el mismo que exhibe el marco artístico:

Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja —más allá de las cárceles espaciales y temporales— su visión personal. (*Ibidem*)

Pero Joyce presentaba una contradicción; mientras su rebelión formal era tan drástica como la que propugnaban las vanguardias, se sustentaba en la erudición; más que quemar “los museos”, los recorría todos ante nuestros ojos, aunque con un matiz de distorsión. En 1925, tres años después de publicarse *Ulysses*, Borges escribe una elogiosa crítica:

[Joyce] es millonario de vocablos y estilos. En su comercio, junto al erario prodigioso de voces que suma el idioma inglés y le conceden cesaridad en el mundo, corren doblones castellanos y siclos de Judá y denarios latinos y monedas antiguas, donde crece el trébol de Irlanda. Su pluma innumerable ejerce todas las figuras retóricas. Cada episodio es exaltación de una artimaña peculiar y su vocabulario es privativo. Uno está escrito en silogismos, otro en indagaciones y respuestas, otro en secuencia narrativa y dos en monólogo callado, que es una forma inédita (...) y por el que oímos pensar prolijamente a sus héroes. Junto a la gracia nueva de las incongruencias totales y entre aburdeladas chacotas en prosa y verso macarrónico, suele levantar edificios de

rigidez latina, como el discurso del egipcio a Moisés. Joyce es audaz como una proa y universal como la rosa de los vientos. (Borges, *El Ulises de Joyce*: 6)

Ya no se trata de cauterizar clásicos, sino de aplicarles otros prismas de análisis. Joyce le ha revelado la posibilidad de unir el deseo vanguardista de “hacer algo nuevo” y el deseo barroco de atesorar lo viejo. En 1932, en “El arte narrativo y la magia” explica que la textura narrativa debe tener la primitiva claridad de la magia, llena de ecos y afinidades como antítesis al extremo desorden del mundo real, y “la ilustración más cabal de un orbe autónomo de corroboraciones, de presagios, de monumentos, es el predestinado *Ulises* de Joyce” (Borges, *Obras Completas*: I, 271). Para Borges, lo menos importante de Joyce es el método mítico —y de hecho, frente a Eliot, que creía en este método, para Joyce fue sólo el pretexto para generar la forma de su novela—. En el ensayo-ficción de 1936 “El acercamiento a Almotásim”, Borges afirma: “Los repetidos pero insignificantes contactos del *Ulises* de Joyce con la *Odisea* homérica siguen escuchando —nunca sabré por qué— la atolondrada admiración de la crítica” (*Ib.*: 499). Borges rechaza todas las técnicas de universalización que emplea Joyce:

(...) convertir un día ordinario de Dublín en una doble épica de las civilizaciones griega y hebrea; convertir a un hombre ordinario “cualquiera”, como Leopold Bloom, en un “superhombre” que trasciende todas las épocas, o convertir una novela en una enciclopedia desbordada de todo tipo de conocimientos, cultos y ordinarios. Borges quiere conseguir un efecto similar de universalidad en una escala relativamente diminuta: la narrativa corta. Por lo general, las ficciones de Borges se consideran como la instancia única de un fenómeno universal o como partes de una totalidad mayor [...]. Estas estructuras parciales necesariamente señalan hacia una entidad más grande. (Ramey: 105)

A pesar de su admiración, Borges escribió de un modo completamente distinto a Joyce. En él predomina la forma *diégetica épica*, así que fabula y relata una y otra vez, bajo innúmeras parábolas, la posibilidad de un cosmos en un punto, el Aleph; en Joyce predomina la forma *mimética dramática*, por lo que, en lugar de relatar, muestra —y construye para ello— Alephs (el de la mente de Stephen, Bloom, Molly o HCE). Cada obra, por tanto, es la maqueta de un microcosmos que crea la ilusión de algo infinito en muy poco.

A partir de 1936, los comentarios de admiración de Borges sobre el *Ulises* fueron templándose, entreverando la idealización<sup>434</sup> con una humanización<sup>435</sup> de Joyce:

La plenitud y la indigencia convivieron en Joyce. A falta de la capacidad de construir (que sus dioses no le otorgaron y que debió suplir con arduas simetrías y laberintos) gozó de un don verbal, de una feliz omnipotencia de la palabra, que no es exagerado o impreciso equiparar a la de Hamlet o a la de Urn Burial [...]. El *Ulises* (nadie lo ignora) es la historia de un solo día, en el perímetro de una sola ciudad. En esa voluntaria limitación es lícito percibir algo más que una elegancia aristotélica; es lícito inferir que para Joyce todos los días fueron de algún modo secreto el día irreparable del Juicio; todos los sitios, el Infierno o el Purgatorio. (Borges, *Fragmento sobre Joyce*: 61)

---

<sup>434</sup> Este “Fragmento sobre Joyce” de 1941, inicia afirmando que inventó a Funes, de memoria infalible, porque “la consecutiva y recta lectura de las cuatrocientas mil palabras del *Ulises* exigiría monstruos análogos. (Nada aventuraré sobre los que exigiría *Finnegans Wake*)” (Borges, 1941: 61)

<sup>435</sup> Las críticas, si bien con creciente indiferencia y escepticismo, son parciales y siempre le tiene en alta consideración; de hecho, en 1969 dedica el poema encomiástico *Elogio de la sombra* a Joyce.

Su crítica a la incapacidad de una construcción severa de disciplina clásica, y de imaginación, que Joyce, dice, ha compensado mediante arduos laberintos de simetrías, se debe a que Joyce es aristotélico, objetivista y él, platónico, idealista y subjetivista. Joyce no debiera, como novelista, ser aristotélico, porque Aristóteles encumbra el drama y no la épica (la novela). Eso genera en su novela lo que parecen inconsistencias. Así, en la narrativa—que se supone que es el modo épico—las tres unidades aristotélicas de una sola acción, un espacio y un tiempo no deberían tener sentido (por ejemplo, la duración de un día y la localización en una ciudad de *Ulysses*). Borges señala a este respecto, en tono crítico, que la narrativa no tiene límite espacial y temporal. Ahora bien, es *que Joyce está más allá de la narrativa*, en una fusión de artes y géneros. Joyce es un aristotélico, pero no un aristotélico cualquiera, sino que redefine el aristotelismo, hibridando los géneros hacia la *mímesis*. Por otro lado, Borges es un platónico que cree en arquetipos universales (Don Quijote, por ejemplo, e incluso el texto de *El Quijote*), y no simpatiza con lo aristotélico.

A pesar de que Borges menosprecia los métodos expansivos de Joyce para conseguir el sentido alegórico de universalidad a partir de una particularidad, él no hace otra cosa. A la postre, Borges no es tan distinto de Joyce en tanto que emplea un relato alegórico, como el *exemplum* medieval o el *conte philosophique* del siglo XVIII —de Voltaire o Swift— y “su mundo es la representación no de una experiencia real, sino de una proposición intelectual” (De Man:8). Borges, al presentar, con un *exemplum alegórico*, una teoría que representa toda conciencia humana, termina por abarcar también al propio lector dentro del texto. ¿No es eso lo que hace *Finnegans Wake*, es decir, atrapar al lector en la teoría del propio ciclo viquiano? Pero Borges considera que esto se puede hacer de forma más económica en el relato. Y ahí está la cosa: la obra de Joyce no es narrativa, es un arte mixto de drama, lírica, narrativa y música, una experiencia estética de obra total. Joyce ha eliminado al autor, al narrador, y disuelve finalmente a los personajes por lo que el *exemplum* se desintegra. Borges no.

El logro de Borges es reconocer el potencial de esta sinécdoque cotidiana —la de parte por totalidad— para representar la presencia ubicua de las estructuras metafísicas universales y darle al lector la impresión fenomenológica de que estas estructuras son reales. Frecuentemente en sus ficciones, Borges emplea sinécdoques que generan en el lector una sensación de conexión metafísica a través del uso de “partes” narrativas en escala micro, como ideas, detalles, tramas y personajes que, en escala macro, representan “totalidades” ontológicas que señalan la naturaleza de la existencia como un fenómeno que se comparte universalmente.  
(Ramey: 151)

Borges logra que el muro entre lector y realidad —una realidad fantástica posible— se desintegre momentáneamente. En *Pierre Menard, autor del Quijote*, el narrador-testigo ridiculiza el “parasitismo” del método mítico vinculado a Joyce, pero elogia otras formas de parasitismo literario. En todo caso, no olvidemos que en *Pierre Menard* habla un narrador, que no sabemos si piensa como Borges:

[...] uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebiere o a Don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos —decía— para

ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas. [...] Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo calumnian su clara memoria. No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes.

(Borges, *Obras completas*: I, 477-478)

Borges plantea la paradoja de que una copia idéntica es original y una influencia es copia, en el caso de que la copia idéntica fuera sin copiar. Ménard aspira a una coincidencia textual espontánea, debida a la existencia real del Quijote como arquetipo, a pesar de ser intencionada y buscada. Lo que intenta Borges es romper esquemas, erigir lo impensado, pero ahí está la crítica borgiana a *Ulysses*, que crece con los años, y se centra en la falta de imaginación creativa, de fabulación (algo que él sí posee) y en la incapacidad de estructurar (algo que Joyce enmascararía fingiendo estructuras inexistentes o absurdas). Se centra también en la falsa atribución del método mítico eliotiano (inexistente a su parecer en *Ulysses*) y en la misma absurdidad de los paralelos míticos y antropológicos modernistas (por muy ciertos que parezcan), así como en la inevitabilidad del parasitismo literario que, por tanto, es artificial forzar. Respecto al método mítico, recordemos que Joyce lo empleó, como el viquianismo, sólo para sostener una forma. Por eso luego retira los andamiajes ya que no le importa nada si son verdaderos o falsos una vez lograda la forma estética, que es un hecho en sí misma. A diferencia de Joyce que es, según Borges, “millonario de vocablos y estilos”, pues se apropia no sólo de la dicción y los idiomas, sino también del propio ritmo y tono de los escritores que imita y parodia a lo largo del *Ulysses*, Borges casi nunca imita estilos de otros autores. Por lo tanto, al hacer que el ensayista del “Pierre Menard” describa el libro de Joyce como “parasitario”, podemos entender que Borges no sólo enfoca nuestra atención en el parasitismo del método mítico de Joyce, sino también en el acercamiento de Joyce al parasitismo literario en general, el que enfatiza la apropiación léxica y estilística, de modo que contraste con el acercamiento de Borges. Incluso si la frecuencia de las alusiones en el cuento de Borges es equivalente a la del *Ulysses*, incluso si ambas se ofrecen como acertijos mentales laberínticos para lectores asiduos, la forma de la alusión en Borges se abstiene de usar el método mítico y, lo que es más importante, de emplear la polifonía parasitaria de Joyce, la imitación de palabras y estilos que Borges llama “una feliz omnipotencia de la palabra”; “El evitar la ostentación imitativa de Joyce en favor de un estilo austero, consistente y riguroso habría de ser la piedra angular de la solución de Borges al problema de crear una literatura de la erudición post-joyceana.” (*Ib.*:121) “Mi propósito es meramente asombroso [...]. El término final de una demostración teológica o metafísica —el mundo externo, Dios, la casualidad, las formas universales— no es menos anterior y común que mi divulgada novela” (Borges, 2005, I, 533). Por lo tanto, el propósito “meramente asombroso” de Menard es comprobar la verdad de los arquetipos (entendidos como las formas ideales platónicas, eternas y preexistentes), de una vez por todas, por medio del

acceso a este arquetipo: el Quijote”. Entiende que esto es posible dado que se supone que las ideas están olvidadas, en la memoria oculta del alma pero han de ocurrírsenos por inspiración, no han de ser provocadas. Si se trata, pues, de una forma insuperable dispuesta por la deidad para que sea eternamente inalcanzable —un concepto extremadamente conservador del clasicismo—, el préstamo intertextual errático e idiosincrásico que lleva a cabo Joyce es parasitismo, y el acceso metafísicamente directo y sublime a la “forma universal” del Quijote tendría sentido, porque, sólo por el hecho de estar escrito en el siglo XX, su sentido sería nuevo.

Lo que no ve Ramey, precisamente porque no ha puesto distancia entre el narrador del relato y el verdadero Borges, es que se trata de una metafísica idealista, platónica, pero, consciente de ello, Borges la ha aprovechado para dar forma a una ficción y no a un ensayo. Le cautiva lo platónico, ve su potencial para las ficciones y fabulaciones, pero no necesariamente cree en ello; lo que importa es la forma lograda, una paradoja que se sostiene milagrosamente, estimulante e imaginativa: justo lo que hace Joyce con Aristóteles o Vico.

Sánchez Robayna considera que la evolución del joven Borges, miembro cofundador del *Ultraísmo*, hacia la visión clásica y panteísta de sus obras de madurez le lleva a transformar su idolatría hacia Joyce en un rechazo al experimentalismo de *Finnegans Wake*. En *El último libro de Joyce*, el rechazo es radical:

Lo he examinado con alguna perplejidad, he descifrado sin encanto nueve o diez *calembours*, y he recorrido los atemorizados elogios que le dedican (... ..) Los agudos autores de esos aplausos dicen haber descubierto la ley de tan complejo laberinto verbal, pero se abstienen de aplicarla o de formularla, y ni siquiera ensayan el análisis de una línea o de un párrafo... Sospecho que comparten mi perplejidad esencial y mis vislumbres inservibles, parciales. (...) Es indiscutible que Joyce es uno de los primeros escritores de nuestro tiempo. Verbalmente, es quizá el primero. (...) En este amplio volumen, sin embargo, la eficacia es una excepción.

*Finnegans Wake* es una concatenación de retruécanos cometidos en un inglés onírico y que es difícil no calificar de frustrados e incompetentes. No creo exagerar. *Ameise*, en alemán, vale por hormiga; *amazing*, en inglés, por pasmoso; James Joyce, en *Work in Progress*, acuña el adjetivo *ameising* para significar el asombro que provoca una hormiga. He aquí otro ejemplo, acaso un poco menos lúgubre. *Banister*, en inglés, vale por balaustrada; *star*, por estrella: Joyce funde esas palabras en una sola —la palabra *banistar*— que combina las dos imágenes.

Jules Laforgue y Lewis Carroll han practicado con mejor fortuna ese juego.

(Borges, *Textos cautivos*: 328)

Es obvio que Borges, al menos en este momento (1939), se queda en una primera lectura superficial, y no profundiza para percatarse si se trata de un callejón sin salida. Borges no lo lee entero, sacrificio indispensable para entender que lo que parecen *puns* son en realidad *multi-puns*, que la comprensión es lenta y progresiva, o para apreciar el efecto psicodélico del texto. Por otra parte, todo Borges es una fusión de ensayo metafísico y ficción, cosa plenamente postmoderna, pero que ya está en las teorías místicas de Stephen sobre la *epifanía* y el drama, pero relatadas distanciadamente por un Joyce que ya no cree en ellas, porque su teoría ha evolucionado sustancialmente (sobre todo, la pre-borgiana de Shakespeare en *Scylla* y *Charibdys*). En realidad, admite que apenas la desarrolla ya que él mismo no la cree. Cuando

Stephen argumenta sin despreciarse que Hamlet es Shakespeare –en tanto que fantasma psíquico de su propio hijo muerto–, y que él mismo es el espectro de su propio padre, convierte mucho antes que Borges lo inaudito en real (Menard o Funes el Memorioso). Es justo reconocer que la Biblioteca alfabética de anaqueles infinitos, volúmenes infinitos, letras infinitas tiene algo que ver con las obras alfabéticas que Stephen soñó escribir: “Have you read his F? O yes, but I prefer Q. Yes, but W is wonderful. O yes. W.” (*Ulysses*: 41) Joyce ya aprovechó sus propias elucubraciones críticas, que sabe fantasiosas pero bellas, para la ficción, porque lo que le importa es la forma lograda. Pero lo inserta como un elemento de la historia –no como la historia–, marcando la distancia impersonal y objetivándolo. Borges aprovecha también su capacidad especulativa para la ficción, pero lo que en Joyce se objetiva al integrarlo en un relato de su ego joyceano, sin perder su florido delirio verbal y metafísico, Borges lo deja como está, sin distancia, subjetividad pura. Decimonómicamente, oculta el marco ficcional que Joyce desvela. Borges regresa así a la *mentira romántica*, platónica y romántica, mientras Joyce busca la *verdad novelesca*, aristotélica e ibsenita. Borges hace lo mismo que Miró o Henry Moore cuando reintroducen sobre abstracciones un neofigurativismo, pero atención: sería ingenuo no entender que tanto Borges como ellos lo hacen *porque ya nadie puede creer en la mentira romántica*, en la novela como espejo de lo real, en el figurativismo como representación. Lo hacen porque no es necesario ya desvelar el marco. Cuando Wilde escribe su *Retrato de W.H.*, donde expone una teoría sobre la homosexualidad de Shakespeare, como ficción, en ningún momento muestra su incredulidad ante su propia hipótesis pero el hecho de que lo publique como relato –y no como ensayo crítico serio– implica esa incredulidad. *A Modest Proposal* de Swift es tan obviamente una *reductio ad absurdum* que está desvelando el marco mediante la ironía; el *Discurso de las armas y las letras de Don Quijote* es un caso obvio de que la belleza del discurso puede ser desmentida por la realidad: Don Quijote vive en una ficción metafísica, y también su discurso que, sin embargo, es hermoso y perfectamente estructurado. El alegato inicial de don Amaranto en *Belarmino y Apolonio* es una disertación, de estructura y textura sólida y magnífica, de una idea peregrina, entre lo rancio y lo picaresco: que la fuente de la sabiduría son las pensiones, pero han de ser las de Madrid. Y lo mismo podemos decir de la *Scienza Nuova* de Vico, del que el propio Joyce desconfiaba pero dedicó dieciséis años, en cambio, a convertirlo en una forma.

En todos estos casos, el discurso es puesto de relieve como pura forma por la inverosimilitud o irrelevancia del contenido argumentado, actuando además como una parodia de los discursos argumentativo y científico, que desvela su marco subjetivo, más ficcional de lo que se cree. Por ello, estos textos prefieren argumentaciones idealistas, cercanas al delirio, que incluyen incluso lo imposible en la argumentación racional, y adelantan así el realismo mágico; Borges lo entiende, de hecho, como una “estética de la magia”. Las elucubraciones metafísicas de Borges son fabulaciones con genealogía gótica y fantástica, que determinan su estructura y su estilo, en cambio los contenidos metafísicos en Joyce se encuentran en la textura y la alusión;



lo que Borges cuenta es lo que Joyce expresa, y por ello hay una relación intensa a pesar de parecer opuestos. En *Nestor*, el falso *riddle* de la zorra desvela el marco narrativo pero, en *Scylla*, la elucubración crítica sobre Hamlet y Shakespeare insiste en el punto del relato como bella elucubración por encima de la verdad del contenido. Es la revelación de una impostura filosófica, que pone de relieve la estructura argumentativa. En ambos casos, se revela como un *practical joke*, un discurso-*pun* extendido; mientras en Borges, la sugestión es lo principal y la impostura se preserva hasta el final. Esto ocurre porque, para Joyce o Ayala, la elucubración literaria, metaliteraria o filosófica, tan teatral, tan presente en Pérez de Ayala, por brillante que sea no deja de constituir un elemento más de lo real, susceptible de ser explicado, de ser su alegoría y sinécdoque, parte por el todo. En Borges, no obstante, la elucubración se presenta como real además de alegoría de la realidad. En ningún momento nos hace un guiño indicando que no cree la teoría, ni desvela el marco ficcional como Joyce. Y esto no es porque crea en su propia elucubración, sino porque sigue el patrón del género fantástico, donde la sugestión es clave. No lo hace *porque Poe nunca lo haría*. Toda su ruptura es temática, sin un ápice de ruptura formal ni estructural respecto del XIX, a pesar de sus inicios vanguardistas. Borges representa un desarrollo posible de las rupturas elucubrantes de Joyce, al que Cortázar –continuador de su elucubracionismo– iba a añadir su desarrollo personal de la ruptura formal joyceana con sus obras abiertas. Esta estructura rupturista en lo formal y temático va a desarrollarse aún más en Cabrera Infante, y Julián Ríos se lo encontrará casi todo hecho. Es una evolución natural, en una línea nítida, obvia una vez que reparamos en ello y cotejamos los textos. Las posibilidades de una fusión de lo gótico (en las ramas de lo fantástico, de misterio o policíaco) con elementos modernistas empiezan a fructificar. A la vez que Borges integra en un neogótico fantástico el espíritu joyceano, el neogótico modernista de Scott Fitzgerald y de la novela negra de Chandler está ya transmitiendo técnicas joyceanas a los autores españoles de novela negra. Por una vía más indirecta aún, el cine de arte y ensayo, de la *nouvelle vague* (pero también el comercial hollywoodiense) cataliza y desarrolla similares técnicas modernistas de montaje y construcción-deconstrucción, cuyo potencial alcance transgresor censura o no ve, o tolera con recelo.

### **IX.2.** El joyceanismo de Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres* (1948)

Marechal, asimilado al grupo martinfierrista, saltó a la fama precisamente porque su primera novela de largo aliento, *Adán Buenosayres*, era algo así como el primer *Ulysses* en lengua castellana. Como las obras de Joyce, es el resultado de innumerables capas sucesivas, obra de largo aliento, y fue concebida ya en 1926, veintidos años antes de concluirla.

Cuarenta y ocho horas facilitan el acceso a la intimidad de Adán, desde el momento (inicial) en que despierta en una cama de pensión hasta el momento (final) en que se acuesta por segunda vez, en esa misma cama. Entre estos dos actos inevitables, Adán vive pequeñas aventuras cotidianas, de las que el azar y la memoria rescatan algunas: Adán presencia, curioso, el despertar del barrio en la mañana; Adán conversa con su vecino, el filósofo Samuel Tesler; Adán asiste a una reunión en casa de una joven a la que ama en enconado silencio; Adán

recorre con algunos amigos los afantasmados suburbios de la ciudad; Adán padece un velorio o discute sobre la esencia de la poesía en la italianizante glorietta Ciro; Adán espera su turno en un burdel y regresa, ebrio y a altas horas de la mañana, a su pensión. El día siguiente parece menos atareado (o, por lo menos, cabe en un solo capítulo): Adán repasa su aventura cotidiana, da clase a los niños de una escuela y tiene un misterioso encuentro con un pordiosero. (...)  
(Rodríguez Monegal, en Marechal: 924)

A partir del título y el nombre del héroe, universal, el libro deviene en alegoría universal del hombre en el mundo, del mismo modo que la jornada alegoriza la vida entera, y la historia del hombre. Todo son ideas joyceanas, como vemos. El símbolo del hombre universal (Adán) ya había sido uno de los nombres de H.C.E. en *Finnegans Wake* desde la primera línea; Marechal va a yuxtaponer, en efecto, elementos de *Finnegans Wake* junto a otros de *Ulysses*, pero sin llegar a comprender bien la estética joyceana. Marechal tiene el amor propio de ir a las fuentes joyceanas, no sólo a Joyce: a Virgilio, a Homero, a la Biblia, o a clásicos españoles como Quevedo. Pero la imitación es muy evidente: aparecen diagramas de estructura, muy similares a los de *Ulysses*, aunque mucho menos sofisticados, menos profundos, menos estéticos, y más pedestres en comparación. Por ejemplo, la ciudad tiene un polo positivo (Calidelphia) y un polo negativo (Cacodelphia); su futuro ideal será la síntesis (Philadelphia). Es la estructura dantesca algo trastocada (Cielo, Inferno, Purgatorio); de hecho, el equivalente al Inferno, Cacodelphia, está estructurado en nueve círculos que descienden en espiral según los pecados. En este caso, Marechal ha tomado la idea de Joyce de seguir estructuras dantescas, pero va a Dante y a Virgilio, y las modifica a su modo, menos sofisticado (la estructura dantesca se ve a primera vista). Por otro lado, el binarismo joyceano está presente, como en la oposición Calidelphia/Cacodelphia. También toma la idea central de una estética moderna inspirada en la estética aristotélico-tomista.

De este modo, el relato se estructura en siete libros: los cinco primeros están narrados en tercera persona y describen las peripecias de Adán Buenosayres entre un jueves santo y un domingo de resurrección, en que experimenta una conversión que es autobiográfica. Los libros VI («El Cuaderno de Tapas Azules») y VII («Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia»), en cambio, funcionan como apéndices<sup>436</sup> y están contados en primera persona por Adán Buenosayres como si fuesen obras suyas. La novela arranca con el “Prólogo Indispensable”, que narra el entierro de Adán, tras el cual Marechal encuentra sus escritos (es el topos del manuscrito hallado) y decide iniciarlos con una semblanza mimética de Adán en vida. Con este artificio, el autor incluye dos proyectos literarios suyos en los dos últimos libros<sup>437</sup>, atribuyéndolos a Adán; combina así dos *topoi* postmodernistas: el entreverar, justificándolo o no, fragmentos, o bocetos en *non finito*, como expresión de la indeterminación, fragmentarismo y mutilación del cosmos; y el no eliminar ni retocar fragmentos, aun rotulándolos como

---

<sup>436</sup> Los apéndices entran ya en la tendencia iniciada por Pérez de Ayala y que continuará Cortázar de los capítulos prescindibles, que reniegan del prejuicio estético de la obra como completa y cerrada.

<sup>437</sup> Así como Joyce denomina al *Ulysses* “the blue book of Eccles”, Marechal concluye con el “Cuaderno de las Tapas Azules”, que incluye estos dos proyectos.

“prescindibles”, así como otros están rotulados como “indispensables” (de donde se infiere que otros no lo son, y sin embargo no se eliminan).

Adán expone su teoría estética de forma paulatina, por pasos, como Stephen en *A Portrait*. Se trata de una teoría bastante similar, pero simplificada, menos erudita, y sin rigor de razonamiento. Además, la expone en forma de texto teatral, al estilo de Joyce y Pérez de Ayala:

ADÁN (Solemne.)

Veamos el primer tiempo: el de la inspiración poética. (Gran expectativa.) En un momento dado, ya sea porque recibe un soplo divino, ya porque, ante la hermosura creada, siente despertar en sí una reminiscencia de la hermosura infinita, el poeta se ve asaltado por una ola musical que lo invade todo, hasta la plenitud, a semejanza del aire que llena los pulmones en el movimiento respiratorio.

SCHULTZE

¿Es, realmente, una ola musical?

ADÁN

Digo “musical” por analogía. Es una plenitud armoniosa, verdaderamente inefable, superior a toda música.

(... ..) En esa plenitud armoniosa que adquiere el poeta durante su inspiración, yo diría que resuenan a la vez todas las músicas posibles: resuenan todas ya, y ninguna todavía, en cierta unidad extraña que hace de todas una y de una todas las canciones posibles, y en cierto “presente” de la música por el cual una canción no excluye a la otra en el orden del tiempo porque todas hacen una sola canción inefable.

PEREDA (Rezonga.)

¡Eso es el caos!

ADÁN (Lo mira con sorpresa y con desconfianza.)

¿Quién te lo ha dicho? ¡Es el caos, justamente! Así como en el Caos primitivo, antes de la creación, todas las cosas estaban, sin diferenciarse ni combatirse, así están todas las canciones juntas en el caos musical de la inspiración poética.

(...) De pronto, un movimiento íntimo —necesidad o deber— lo induce irresistiblemente a manifestar o expresar, en cierto modo, aquel inefable caos de música. Y entonces, entre las posibilidades infinitas que lo integran, elige una y le da forma, con lo cual excluye a las otras posibilidades y baja de la inspiración a la creación, de lo infinito a lo finito (...).

El poeta, como has visto, cae primeramente en elegir una entre la infinidad de formas posibles (...). Pero aún se trata de una creación ad intra, (...) con toda la amplitud que le confiere todavía su espiritualidad y su inmaterialidad. Luego viene la creación ad extra, y esa forma que ha elegido el artista en la intimidad de su alma sale al exterior para encarnarse en una materia, el idioma, que a su vez le impondrá nuevos límites. A este otro tiempo de la creación poética llamo yo “segunda caída”.  
(*Ib.*:222-5)

Adán se parece mucho a Stephen. Como apunta Rodríguez Monegal su “genialidad decretada en vagas mesas de café, los inéditos cuadernos yaciendo en algún cajón (...)”; “es, en suma, poeta, joven, católico, tomista y enamorado” (Marechal: 924). Pero no hay un desdoblamiento Stephen/Bloom; sus dos jornadas (de las que la segunda es una reflexión sobre la primera) se focalizan únicamente en su conciencia. Según R. Monegal, “Partiendo de la teoría de la mimesis, Adán da un salto teórico de la mayor importancia. (...) dice que si el poeta imita en

cuanto al material con que trabaja, también imita en su *modus operandi*: imita al Verbo Divino, puesto que al igual que éste crea nombrando.” (*Ib.*:713) Dentro de su teoría estética incluye también el concepto de creatividad léxica finneganniano –que sin embargo no pone en práctica–. Cortázar señala aquí “la teoría del no-disparate, que me parece digna de aquella que, en torno a Jabberwocky, pronunciara el grave Humpty Dumpty (...).” (*Ib.*: 882) Se refiere a este fragmento (el subrayado y la negrita son míos):

–¡Eso es dadaísmo puro!– exclamó Pereda, sin ocultar su deleite<sup>438</sup>. (...)  
–Eso no es un disparate. ¡Bah! Tiene demasiada lógica para serlo. A decir verdad, el disparate químicamente puro no existe ni es posible.  
Los tres Bohemios, en el colmo de la sorpresa, lo miraron con tamañas bocas.  
–Escuchen– insistió Adán–. Cuando yo digo, verbigracia: el chaleco laxante de la melancolía lanzó una carcajada verdemar frente al ombligo lujosamente decorado, hay en mi frase, a pesar de todo, una lógica invencible. (...)  
–Veamos– expuso a continuación–. ¿No puedo, acaso, por metáfora, darle forma de chaleco a la melancolía, ya que tantos otros le han atribuido la forma de un velo, de un tul o de un manto cualquiera? Y ejerciendo en el alma cierta función purgativa, ¿qué tiene de raro si yo le doy a la melancolía el calificativo de laxante? Además, y haciendo uso de la prosopopeya, bien puedo asignarle un gesto humano, como la carcajada, entendiendo que la hilaridad de la melancolía no es otra cosa que su muerte, o su canto del cisne. Y en lo que se refiere a los ombligos lujosamente decorados, cabe una interpretación literal bastante realista.  
(...)  
–Nómbreme, por ejemplo, dos cosas que nada tengan que ver entre sí, y asócielas mediante un vínculo que sabemos que es imposible en la realidad. (...)  
**Pero la inteligencia no es un mero cambalache de formas aprendidas, sino un laboratorio que las trabaja, las relaciona entre sí (... ..). Por eso (...) no tarda en hallarle alguna razón o correspondencia en el sentido alegórico, simbólico, moral, anagógico...** (*Ib.*: 214-5)

El fragmento subrayado es similar a los de personajes de Pérez de Ayala como Belarmino, y en parte a las greguerías, que tienen un ritmo marcadísimo, a diferencia de dadá y surrealismo, y a semejanza de Joyce. El fragmento en negrita hace lo que no hizo Pérez de Ayala: explicar el mecanismo pragmático de expectativas y reconstrucción, que, eliminado el concepto de disparate, ilustra y muestra, sin dar explicaciones, el flujo de sugerencias inagotable de *Finnegans Wake*. Por otra parte, el chocante discurso de Adán es similar al de Stephen que demuestra con álgebra su teoría sobre Hamlet; pero Joyce va más lejos, porque además Stephen cierra negando creer su teoría (con lo que todo es forma y nada es contenido). Idéntico contraste entre estas elevaciones intelectuales y lo escatológico sucede en Joyce y Marechal: los personajes experimentan todas las reacciones naturales del funcionamiento biológico. Pero la flatulencia, en Joyce, está exactamente en el capítulo que imita mediante la técnica el funcionamiento del aparato digestivo, con lo cual su carácter cómico es a la vez serio. Valga como ejemplo que Marechal no ha calado la complejidad estética de Joyce.

Y no exageramos al llamar la atención sobre la cantidad de elementos joyceanos que imita o copia Marechal constantemente. Como muestra, el capítulo inicial en que Mulligan llama a desayunar a Stephen, llamándole jesuita, en la misa sacrílega, tiene su *imitatio* en Adán

---

<sup>438</sup> Pereda es el *alter ego* de Borges, como Adán lo es de Marechal.

*Buenosayres*, y lo sitúa también en el primer capítulo y también al despertar. El capítulo entero es un verdadero homenaje a todos los temas y la forma del capítulo joyceano que emula: el diálogo grandilocuente entre el poeta y su “Mentor”, con referencias místicas irónicas (Adán llama a Tesler *effendi*, Maestro (como llamaban a Jesús), y luego Sahib en hindú, como Mulligan llama *Bard* (o sea, Shakespeare) y *fearful jesuit* a Stephen). La referencia a que un personaje no se baña nunca –totalmente peculiar de Stephen–; el batín de Mulligan (en el que está escrito *Superhomo sum*) se convierte en el quimono de Tesler y aquél afirma que él y Stephen son los *Übermensch*, recordando a Nietzsche. El volumen de su físico se reitera y la conversación sobre el pago del alquiler otorga al discurso un tono bohemio y picaresco. El símbolo satírico del arte irlandés se trastoca por el símbolo de Buenos Aires; el acertijo (gallina incluida) y la afirmación de Joyce de que Irlanda es la vieja cerda que se come a su propia lechigada lo copia literalmente pero lo refiere a Buenos Aires. Como en toda la novela, se transpira una asimilación de la técnica satírica joyceana a la más próxima del esperpento de Valle, que tiene otro espíritu estético (en negrita señalo estos elementos):

¡Arriba!

Samuel Tesler parpadeó con el aire atónito de un pez arrancado a las grandes honduras. (...) ¡Arriba, ilustre profesor de sueño! (...)

–¿Qué hora es?– preguntó al fin resignado.

–Las doce en punto, **Effendi**– le respondió Adán ceremonioso.

–¡No puede ser!

–¡Ojo de Baal, es la hora exacta!

–¡Hum! ¿En qué día estamos?

–En un jueves, **Sahib**.

(.....) Entonces las cobijas, al retirarse como el mar, dejaron ver **el torso increíble del dragón envuelto en un quimono chino más increíble todavía, mientras un tufo de animal selvático se divulgaba por todo el ambiente.**

(“**Sólo dos veces ha de bañarse el justo: al nacer y al morir**”. (...))

(... ..) –¿Te parece bien que por **la insignificancia de tres meses que le debo a “la gorda”** no se me deje dormir en paz, como lo hicieron todos mis antecesores, desde Pitágoras hasta Macedonio Fernández?

(... ..) –**¿Y cuál es el ave groseramente diurna?** (... ..)

–**¡La gallina, símbolo perfecto de Buenos Aires!** (... ..)

–¡Ahí está Buenos Aires!– dijo-. **La perra que se come a sus cachorros para crecer.** (Ib.:27-38)

También hay una escena en que Adán da clase, como Stephen en *Ulysses* y, en un ambiente jocoso muy similar, los alumnos leen el fragmento en que Circe previene a Odiseo sobre las sirenas. Adán no ha puesto cera en sus oídos: “(...) ha visto el rostro de las Sirenas y respirado el aliento de sus bocas horribles. ¡Oír la música, sin caer en el lazo de quien la profiere! ¿Y cómo? Ciertamente, hace falta un navío y su mástil” (Ib.: 304) En el Libro Segundo aparece el Cíclope Polifemo, pero aquí es un mendigo ciego, que en realidad engaña a todos. En este episodio le da, pues, rasgos que nada tienen que ver con el *Citizen* joyceano ni con Homero. Marechal aplica aquí la técnica multiperspectivista de *Wandering Rocks* pero en Joyce cumplía la función de imitar el movimiento caótico y múltiple de las “Rocas Errantes”, mientras aquí se aplica *ad libitum*. No sigue la disciplina mimética joyceana porque no se ha percatado de su funcionamiento, probablemente ni de su existencia, y, como tantos en la misma situación, se

limita a adoptar todas las técnicas de Joyce a capricho, como creen erróneamente que hizo Joyce. En el fragmento de Polifemo mencionado se observa el uso del telegrafismo del pensamiento joyceano, y cómo, al pasar otro personaje, la acción se va con éste, y así sucesivamente. Pero comete el segundo error, al introducir a un autor omnisciente muy intrusivo (que marco **en negrita**), rompiendo la lógica del monólogo interior (subrayado) y del multiperspectivismo, recursos que sólo son compatibles con un autor no intrusivo o con la ausencia total de autor y narrador. Perdiendo así su potencia, el monólogo queda ramplón, mientras que, al disponer de tan magnífico recurso, sobra el narrador, o bien, disponiendo del narrador, sobra el monólogo interior; lo mismo ocurre con el cambio de perspectiva (en azul):

Polifemo dejó caer la mano derecha (una mano ciclópea debajo de cuya piel se ramificaban los gruesos arroyos de su sangre, y acarició amorosamente las cuerdas de su guitarra dormida; (... ...)) El negocio iba sobre ruedas, y nadie sospechaba en Villa Crespo que bajo ese chaquetón de color de musgo se escondía el propietario de tres casas de renta y una más en escritura, ganadas todas con el sudor tranquilo de su arte. (... ...)) Un rumor de pasos a su derecha no tardó en arrebatarlo a tanta embriaguez.

“Hombre –calculó al instante–. No muy viejo. ¿Avaricia? Viene preocupado.  
(...)

–Limooosna dad al cieeeego! ¡Limooosna dad a un hombre que no ve la luuuz!  
Los pasos cruzaban ahora delante suyo. (...). La moneda no caía. Se alejaban los pasos.

–¡Es curioso!– gruñó Polifemo–. ¿Será un castigo?

**Don José Victorio Lombardi, de le firma Lombardi Hermanos, Aserradores, no vió al ciclope de la guitarra (...). Lo que sucedía de verdad, lo que Polifemo ignoraba, era que un grave problema teológico distraía la atención de Lombardi y se agudizaba (...). Si Polifemo hubiera sido vidente, habría observado cómo Lombardi acortaba el paso y dirigía sus ojos perplejos al Cristo de la Mano Rota (...)**  
(Ib.:52-3)

El diálogo en la tertulia en que se presenta el clásico debate de inicios de siglo entre religión y ateísmo positivista tiene ecos del tono de farsa del complejísimo diálogo, lleno de mil matices, alusiones intratextuales y preparación dramática, entre Stephen y Mulligan. Pero el diálogo de Marechal, aparte de tópico, tiene ese aire rancio de similares diálogos en Unamuno o Pérez de Ayala, decimonónico y de escasa profundidad. El juicio de Rodríguez Monegal es completo y exacto:

Para subrayar más la universalidad de su espíritu, así como para dar en toda plenitud la medida de su ambición, Leopoldo Marechal diagramó su novela según el modelo (...) del Ulises joyceano. Y así como aquel ciudadano dublinés trasladó a su fábula, con ejemplar discreción, los símbolos y motivos que encontró en la Odisea, este porteño pretendió trasladar símbolos y motivos del Ulises a su Adán Buenosayres. Esto resulta más notorio si se advierte que Marechal no se conformó con trasponer a un registro personal las incitaciones que su antecedente inmediato le ofreciera, creando (como Joyce con Homero) un cosmos propio. El autor quiso repetir las formas más visibles de la gran novela, y pretendió imitar lo inimitable: sus ilimitados recursos técnicos, la audacia de sus enfoques, su madurez. Marechal no advirtió que lo que parecía estridencia en Ulises no era mero juego narrativo, sino que obedecía al intento –deseperado y profundo– de cercar la realidad desde todos sus ángulos para agotar su significado y su escandalosa riqueza. Y Marechal repitió sin ningún sentido los riesgosos enfoques e hizo sonar a hueco lo que era, en Joyce, forma plena de contenido. (...) Cualquiera que se moleste en cotejar, por ejemplo, el episodio del burdel en Ulises (monstruosa Walpurgisnacht de ejecución deslumbrante

con la sórdida y pedestre versión que ofrece Marechal, percibirá en seguida la parodia. En Joyce, esta escena es la culminación del libro; allí confluyen todos los temas, y gracias al delirio alcohólico, los personajes desnudan el alma y proyectan o transfieren objetivamente sus alucinaciones, sus frustrados deseos, sus angustias. En Marechal este episodio sirve sólo para satirizar a unos pobres idiotas (...).

La conversación inicial con su amigo filósofo es una imitación de aprendiz del diálogo inicial de Buck Mulligan y Stephen. En este primer capítulo, Adán se interroga con el mismo sistema de cuestionario del penúltimo capítulo de Ulises. La simultaneidad desde múltiples puntos de vista de Wandering Rocks es imitada en el Libro Segundo, capítulo I; incluso, en el capítulo II, como en el de Ulises, Adán da clase. “en todos los casos, Marechal reproduce la técnica o la situación. Jamás el espíritu.” (Ib.: 926)

En esto último estamos casi completamente de acuerdo, pero hay algo que Marechal ha asimilado bastante bien: su insoslayable dominio de la forma y el ritmo (la *textura*) tiene un peso fundamental, a diferencia de muchos émulos de Joyce sin suficiente oficio ni estilo.

### IX.3. Influencia de Joyce en Julio Cortázar

A raíz de la publicación de *Rayuela* (1963), se relaciona a Cortázar con Joyce. Aunque cultiva un estilo personalísimo y bien distinto, está claro que ha leído a Joyce por su sentido de la ciudad, por los “coágulos” bloomianos de tiempo que teoriza y emplea, y por la estructura abierta (finneganiana) de su narrativa. Asimismo, detectamos inspiración joyceana en su sentido de la parodia verbal, en la alusión cultural baja y alta, los neologismos y juegos de palabras, en su relativización del tiempo y la estructura novelesca que, sin duda, le pueden haber llegado también por otras vías. Desde su primera colección de relatos, *Bestiario* (1951), se aprecia una potente influencia borgiana; hay en Borges un desarrollo de Joyce hacia el ficcionalismo que Cortázar asimila, y, así, incluso sus novelas más joyceanas, son un Joyce tamizado por el ficcionalismo borgiano y de la postmodernidad (similar a Burroughs o Ginsberg, o a Butor, por poner algún ejemplo). Su amplia biblioteca personal, albergada hoy en la Fundación March, incluía dos ediciones de *Ulysses*. En una de ellas, de la Modern Library, firma en la primera página como Julio Denis, XLV (su pseudónimo) junto a una frase del *stream of consciousness* de *Proteus*, manuscrita a lápiz en primera página: “You find my words dark. Darkness is in our souls, do you not think?” (Marchamalo, 2011:104). En su ejemplar de *La nueva novela hispanoamericana* de Carlos Fuentes, aparece la siguiente afirmación del mexicano: “*Rayuela* es a la prosa en español lo que *Ulises* a la prosa en inglés”, y Cortázar comenta de su puño y letra al margen: “Oh, oh, (rubor)” (Ib.:21). Bien entendido, no se trata de igualdad por mimetismo, sino en calidad y modernidad; la estética de los artefactos de Cortázar es una amalgama de vasta erudición, que recibe influencias de todos los autores vanguardistas, modernistas y postmodernos, y que también se joyceaniza por muchas de estas carreteras secundarias. Posee, por ejemplo, un ejemplar del *Indian Journals* de Ginsberg comprado en la librería Shakespeare and Company, conoce bien la *beat generation* y tiene muchas obras de César Vallejo (Vid. Ib.:104.) A partir de *Divertimento* (verano de 1949), Cortázar empieza a diseñar relatos y novelas en *collage*: cose fragmentos generando disonancias, añade inserciones

intrusas, compone una variabilidad fragmentarista cuyo precedente estructural está en *The Waste Land* y en Joyce. Para Yurkievich, en Cortázar “la lengua está dispuesta a acoger cualquier incitamiento que la active (...) De ahí su constante variedad discursiva que va de la sesuda disquisición a la efusión lírica, del flujo errático hasta el nonsense (...) El conceptismo de las discusiones, sobre todo estéticas, alterna con chistes, juegos de palabras, desvíos, desquicios lingüísticos, metáforas en cascada” (Yurkievich, 2005: 21). Crea una tensión entre novela y antinovela (algo que encontramos también en Burroughs y Pérez de Ayala) y a medida que la novela se va hilvanando a partir de fragmentos, progresivamente, en una trama y una coherencia, “la contranovela la intercepta, la descoloca y la disloca” (*Ib.*: 11), con lo que impide la reconstrucción que ha iniciado, pero la deja sugerida como algo “non finito”. Una vez que el lector vislumbra cómo podría haber reconstruido la novela y en qué dirección, ya no es necesario acabar la reconstrucción y es más interesante refutarla, rompiendo la previsibilidad, y retornando al caótico fragmentarismo inicial, aunque ya sabemos que puede cobrar sentido o sentidos. Esto ya se había conseguido en *Finnegans Wake* aunque de forma más radical. La novedad de *Rayuela* o la *beat generation* es que los recursos se vuelven accesibles para más lectores. Este ensamblaje que se desmiente a sí mismo va a madurar en *Rayuela*<sup>439</sup> y alcanzará su culmen en *62 Modelo para Armar*. En *Modelo*, los actantes “se excentran y desorbitan, tiempos y espacios se interpenetran y la alucinante trama-antitrama se liga por vínculos anómalos” (*Ibidem*)

### IX.3.a. La solución cortazariana: influencia de Joyce en su estética y artificio

En el plano estético encontramos especialmente importante *el autodescrédito* del autor, el discurso y el texto, que, si bien proceden de Joyce, armonizan con la postmodernidad, y *la solución formal de Cortázar* a este reto, que resuelve con un eclecticismo entre el rupturismo formal y la reconducción de Borges al *redactado*, se solventa con una síntesis natural. En el plano técnico-estético, podríamos subrayar el empleo de los siguientes elementos y artificios:

- (a) El fragmentarismo deconstructivista
- (b) Los nudos críticos y la *comprensión progresiva* reestructora de *leitmotivs*
- (c) El rupturismo y joyceanismo formal dosificado
- (d) El *texturismo* y el gusto por la forma sobre el tema
- (e) El juego con lo consabido y el idiolecto
- (f) Binarismo, poliedricidad y deconstrucción del principio de identidad
- (g) *Monólogo interior (sui generis)*, *multiperspectiva virtual* subjetiva y *contrapunto*
- (h) *Reconstrucción en falso en Modelo*: el juego con las expectativas del lector

<sup>439</sup> “En 1963, cuando *Rayuela* irrumpe (...) causa la admiración y el asombro de lo radicalmente nuevo y de inmediato se convierte en la novela talismán, novela iniciática, propuesta existencial que aspira, potenciando la humano, a cambiar la vida. Calidoscópico mosaico, confía al lector activo la recomposición de su decurso como si este rompecabezas armado de partes separables (que tanto procura novelarse como desnovelarse) contuviera mil otras novelas virtuales. *Rayuela* (...) consume el más revolucionario ataque contra la novela tradicional (...) Cortázar crea aquí un módulo variable que le permite, en tanto múltiple encrucijada de valores en pugna, representar la dispar y bullente movilidad de lo real, representar el mundo entreverando lo subjetivo con lo objetivo, lo efectivo con lo fantasmático. (...) *Rayuela* aloja en su seno la contranovela que la desvela, que no la deja hilvanarse en un continuo discursivo que narre una historia lineal con personajes coherentemente caracterizados.” (Yurkievich, 2005:23)



La técnica va a ser, como en Joyce, el medio expresivo de los temas, que potencia y representa en modo mimético, pero de manera distinta a la joyceana. Muchos temas, además, van a ser los de Joyce, pero pasados por el vanguardismo, por Borges, el *nouveau roman*, y la generación del 27. A esto añade Cortázar un contraculturalismo postmoderno que enlaza con los presocráticos, especialmente Heráclito, y con el relativismo de las sensaciones y la dialéctica de los sofistas. Estos temas son el gusto por el discurso convincente, expresivo o estético —clásicamente o vanguardistamente estético—, por encima de su verdad, mezclado como en Joyce con la búsqueda de la verdad sin demasiada fe, y el autodescrédito, el relativismo, pero a todo ello une un *estar de vuelta de todo*, un odio a *lo consabido* y a todos los intentos de orden y jerarquización, que se va revelando como el colmo de lo absurdo. Ese estar de vuelta de todo deviene en cansancio, en hastío de coloración existencialista cuyo poso se halla en el concepto de *naúsea* de Camus. El tema del absurdo se expresa en innumerables formas, desde el *glíglico* hasta situaciones cruelmente surrealistas. El tema de la relatividad y el descreimiento de todo orden se expresa en la propia estructura, más abierta (es muchas novelas) y más cerrada (en fundamentalmente dos). La relatividad aumenta al añadir una larga tercera parte de *capítulos prescindibles*<sup>440</sup>, que le entroncan con Pérez de Ayala y L. Sterne.

### IX.3.a.1) El fragmentarismo deconstructivista

El primer aspecto joyceano de la técnica de *Rayuela* que salta a la vista, es el *fragmentarismo deconstructivista* en su estructura, completamente aconvencional. Sólo que, en lugar de la sobria ocultación de Joyce respecto a la estructura y los esquemas de sus obras, Julio Cortázar va a exhibir este rasgo, este planteamiento estructural rupturista, de forma estética, aunque convencional, e incluso comercial. Cortázar anuncia su estructura-antiestructura en la primera página, hace partícipe al lector de su enfoque, como de un juego, e incluso aprovecha esta explicación empleándola como un aperitivo de lectura, un sugerente elemento artístico y visual.

#### Tablero de dirección

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros.

El primero se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:

72-1-2-116-3-84-4-71-5-81-74-6-7-8-93-68-9-104-10-65-11-136-12-(...)-131-

Con objeto de facilitar la rápida ubicación de los capítulos, la numeración se va repitiendo en lo alto de las páginas correspondientes a cada uno de ellos.

(Cortázar, *Rayuela*: 41)

Una ironía y una mutabilidad se instalan en el *horizonte de expectativas* del lector: lo que está a punto de leer es un libro, sí, pero es muchos libros, aunque sobre todo dos (y no sabe por qué es

<sup>440</sup> Pérez de Ayala introduce en *La pata de la raposa* un capítulo que recomienda saltarse completamente, o bien leer sólo al final de la novela; sin embargo, lo deja en su lugar en vez de enviarlo directamente al final como Cortázar, para respetar cierta cronología, mientras Cortázar opta por romperla.

muchos, ni por qué sobre todo dos). Cortázar, autoirónico desde el principio, menciona “tres vistosas estrellitas”, o dice que el lector “prescindirá sin remordimientos”, habla de la “confusión u olvido” del lector, mostrando un humorismo, una distancia divina y una sublime ironía sobre el texto, no sólo declarando abiertamente la provisionalidad de la obra y la lectura, sino recordándonos que eso es algo ya consabido, y que, por otra parte, se extiende a toda la literatura, a la vida, se diría. Cortázar adelanta así el tema y el tono de un *estar de vuelta de todo* y de la ironización y obviación de *lo consabido*, que será fundamental en toda su obra. Similar ironía cínica hacia el lector ocurre ya en la Ilustración (piénsese en el *Candide* de Voltaire, que toma el pelo al lector), o en el decadentismo (así, el *tu, hypocrite lecteur* de Baudelaire<sup>441</sup>, donde ya lograba desmontar el acto lector y desvelar el marco ficcional.

Por otra parte, si seguimos el segundo recorrido que nos indica el “Tablero de dirección”, nos encontraremos con que el capítulo 58 envía al 131, sí, pero el 131 reenvía al 58, con lo cual se crea un *bucle sin fin*, similar al que se produce al final de *Finnegans Wake* (cuya última frase inconclusa, recordemos, remite a la primera sin inicio), aunque resulta más fácil internarse en este bucle por ser breve. Claro que, de seguir las instrucciones, leeríamos hasta el infinito los dos capítulos, con lo cual la novela, que fundamentalmente es un *puzzle* sin diseño, sólo, y justo al final, deviene de pronto otra cosa muy distinta de un *puzzle*: un *bucle* eterno. El sentido de esto está en la solución cortazariana, que busca incorporar ideas de Joyce –u otros– de modo estratégico, sin que interfieran o condicionen una concepción de que su obra sea, básicamente, legible y digerible, independientemente de sus rupturismos y su fragmentarismo. Al *Tablero de dirección* siguen dos citas, cada una ocupando una página, aunque en cada parte aparece su propia cita introductoria<sup>442</sup>. La primera cita es de un bello delirio verbal, y al mismo tiempo cómica e irónica, en estilo arcaizante, cervantino:

Y animado por la esperanza de ser particularmente útil a la juventud, y de contribuir a la reforma de las costumbres en general, he formado la presente colección de máximas, consejos y preceptos, que son la base de aquella moral universal, que es tan proporcionada a la felicidad espiritual y temporal de todos los hombres de cualquiera edad, estado y condición que sean, y a la prosperidad y buen orden, no sólo de la república civil y cristiana en que vivimos, sino de cualquiera otra república o gobierno que los filósofos más especulativos y profundos del orbe quieran discurrir.

Espíritu de la Biblia y Moral Universal, sacada del Antiguo y Nuevo Testamento. Escrita en toscano por el abad Martini con las citas al pie.

Traducida en castellano por un Clérigo Reglar de la Congregación de San Cayetano de esta Corte.

Con licencia.

Madrid: Por Aznar, 1797 (*Ib.*:43)

---

<sup>441</sup> En efecto, T. S. Eliot entendió la modernidad del recurso y lo incrustó en *The Waste Land*.

<sup>442</sup> Esta sobreabundancia de las citas es característica de la literatura decadentista, y también del gothick, y de Borges. Pero, a diferencia de éstos, que buscan citas muy selectas y cultas, sugerentes o misteriosas, orientadoras; aquí introduce dos desorientadoras; primero, una cita ultra-convencional, seguida de una cita dadaísta-surrealista.

La segunda cita opera por contraste radical como una deconstrucción de la anterior, introduciendo un binarismo; se trata de un prólogo moralista en el estilo surreal de Warnes<sup>443</sup>, que inicia el recurso de la *no seriedad*, la autoparodia y el *autodescrédito* del discurso, el autor, el narrador y los hablantes, y que será una constante en la novela:

Siempre que viene el tiempo fresco, o sea al medio del otonio, a mí me da la loca de pensar ideas de tipo eséctrico y esótico, como ser por egeplo que me gustaría venirme golondrina para agarrar y volar a los paíx adonde haiga calor, o de ser hormiga para meterme dentro de una cueva y comer los productos guardados en el verano o ser una bívora como las del sológicO, que las tienen bien guardadas en una jaula de vidrio con calefacción para que no se queden duras de frío, que es lo que les pasa a los pobres seres humanos que no pueden comprarse ropa con lo cara que está (...) ¡Y ojalá que lo que estoy escribiendo le sirbalguno para que mire bien su comportamiento y que no se arrepienta cuando es tarde y todo se haiga ido al corno por culpa suya!<sup>444</sup>

CÉSAR BRUTO, *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy* (capítulo: Perro de San Bernardo). (*Ib.*:45)

A lo largo de la novela se regresa una y otra vez a este deconstructivismo, que, además de la forma de la obra, es la esencia de sus personajes: “(...) nada le parecía más aleccionante que armar por ejemplo un gigantesco dodecaedro transparente, tarea de muchas horas y mucha complicación, para después acercarle un fósforo y ver cómo una llamita de nada iba y venía (...). Le gustaba que todo lo que hacía estuviera lo más lleno posible de espacio libre, y que el aire entrara y saliera, y sobre todo, que saliera; cosas parecidas le ocurrían con los libros, las mujeres y las obligaciones.” (*Ib.*:386). Y como remate deconstructivo, el viejo recurso ayaliano del *fragmento descartable pero incluido*, es reutilizado por Cortázar en *De otros lados* (*Capítulos prescindibles*).

### **IX.3.a.2) Los nudos críticos y la comprensión progresiva reestructora de leitmotivs**

El fragmentarismo aparece hilvanado por una progresión de nudos críticos, tensiones o crisis sucesivas en las cuales el contraste entre realidad y metarrealidad va *in crescendo*, y, al mismo tiempo, el carácter cíclico de las crisis revela una espiral de eterno retorno a la misma, única crisis<sup>445</sup>. El *primer nudo crítico* o crisis realidad-metarrealidad o golpe de la realidad es el desastroso resultado del concierto. Oliveira, intentando realizar un acto surrealista (seguir la corriente a una desequilibrada que se cree diva) termina huyendo por las calles de París, mientras ella en su delirio forma un escándalo callejero, acusándole de intentar abusar de ella. El *segundo nudo crítico* va a ser la muerte de Rocamadour con la que consigue una tensión de

---

<sup>443</sup> Carlos Warnes o César Bruto (Buenos Aires, 1905-1984). En los años 30, publica en la revista *Cascabel* como César Bruto, redactor iletrado que sirve al autor para mezclar distintos registros desde una perspectiva analfabeta. Según cuenta el propio Warnes, le habían encargado un editorial, no se le ocurría nada y entonces presentó un texto plagado de errores ortográficos y gramaticales atribuidos al hijo pequeño del redactor, que supuestamente se encontraba enfermo. *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy* es de 1947. Warnes realiza rupturas muy ramonianas, pero predomina la vertiente cómica sobre la surrealista o intelectual.

<sup>444</sup> Prácticamente todo el segundo Cela (*San Camilo 1936*, *Oficio de Tinieblas*, 5, y otras obras.) está escrito en un estilo casi idéntico a éste, que Cortázar se contenta elegantemente con esbozar. Es la elegancia del *non finito*, del uso sobrio y ocasional del rupturismo, relacionado con el *estar de vuelta de todo* postmoderno.

<sup>445</sup> Nos referiremos a estos nudos críticos suponiendo una lectura lineal, a fin de enumerarlos.

toque gótico-decadentista, el horror psicológico propio de Poe que es uno de los inicios de la introspección en la narrativa. Esta tensión la consigue al prolongar la larga conversación metafísica-patafísica sobre la realidad, el *jazz* y mil cosas trascendentes para Oliveira, mientras la Maga no sabe que su hijo yace muerto a unos metros:

(...) El solo hecho de que vos estés a mi izquierda y yo a tu derecha hace de la realidad por lo menos dos realidades, y conste que no quiero ir a lo profundo y señalarte que vos y yo somos dos entes absolutamente incomunicados entre sí salvo por medio de los sentidos y la palabra, cosas de las que hay desconfiar si uno es serio. (... ..)

– (...) La realidad está ahí y nosotros en ella, entendiéndola a nuestra manera pero en ella.

– (...) Vos creés que hay una realidad postulable porque vos y yo estamos hablando en este cuarto y en esta noche, y porque vos y yo sabemos que dentro de una hora o algo así va a suceder una cosa determinada<sup>446</sup>. Todo eso te da una gran seguridad ontológica (...). Pero si al mismo tiempo pudieras asistir en esta misma pieza desde donde estoy yo y con todo lo que soy y lo que he sido yo, y con todo lo que es y lo que ha sido Babs, comprenderías tal vez que tu egocentrismo barato no te da ninguna realidad. Te da solamente una creencia fundada en el terror, una necesidad de afirmar lo que te rodea para no caerte dentro del embudo y salir por el otro lado vaya a saber adónde.

– (... ..) Se tiene la impresión –dijo Oliveira– de estar caminando sobre viejas huellas. Escolares nimios, rehacemos argumentos polvorientos y nada interesantes. (...) Decimos: vos, yo, la lámpara, la realidad. Da un paso atrás, por favor. Animate, no cuesta tanto. Las palabras desaparecen. Esa lámpara es un estímulo sensorial, nada más. Ahora da otro paso atrás. Lo que llamás tu vista y ese estímulo sensorial se vuelven una relación inexplicable, porque para explicarla habría que dar de nuevo un paso adelante y se iría todo al diablo. (...)

(*Ib.*: 214-6)

Cortázar provoca que tales borgianismos, que en otro contexto podrían producir fascinación al lector, devengan en un solipsismo pueril e inhumano, un escapismo monstruoso. El lector queda dividido entre la tensión mantenida y la especulación filosófica, como si hubiera un inquietante, insoportable, ruido de fondo. Ninguna de las dos estructuras (la digresiva expandida y la dramática tensional) deja respirar a la otra, y así ambas se potencian: la digresión se vuelve más agotadora, la tensión más intolerable.

Al mismo tiempo que se produce el contraste, la misma reflexión metafísica explica, cuasi a modo de psicoterapia de urgencia, por qué están actuando tan imprevisiblemente, tan bárbaramente, ante una crisis de esa envergadura; el mecanismo de evasión es a la vez una explicación metaliteraria del propio texto, de esas crisis que denomino *nudos críticos*:

– (...) en el punto culminante de una crisis procedemos siempre por impulso, al revés de lo previsible, haciendo la barbaridad más inesperada. Y en ese momento se podría decir que hay una saturación de realidad, ¿no te parece? La realidad se precipita, se muestra con toda su fuerza, y justamente entonces nuestra única manera de enfrentarla consiste en renunciar a la dialéctica, es el momento en que le pegamos un puñetazo a un tipo, que saltamos por la borda (...)

– (...) Y esas crisis que la mayoría de la gente considera como escandalosas, como absurdas, yo personalmente tengo la impresión de que sirven para mostrar el verdadero absurdo, el de un mundo ordenado y en calma, (...)

---

<sup>446</sup> Esta frase es el colmo de la desnaturalización deshumanizada: se está refiriendo a que en cualquier momento la Maga se va a dar cuenta de que su hijo está muerto, y lo trata intelectualmente.

– (...) El absurdo es que no parezca un absurdo –dijo sibilinaamente Oliveira– El absurdo es que salgas por la mañana a la puerta y encuentres la botella de leche en el umbral y te quedes tan tranquilo porque ayer te pasó exactamente lo mismo y mañana te volverá a pasar. Es ese estancamiento, esa sospechosa carencia de excepciones. (Ib.:217-9)

El *tercer nudo crítico* entre realidad y metarrealidad sucede al final de *Del lado de allá*. Aquí, se insiste en el contraste abrupto entre realidad aparente y realidad mental, indiferente. Para potenciarlo más aún, introduce la primera ruptura lógica realmente abrupta en el capítulo 36 cuando, detenidos en la lechera de la policía, mientras la *clocharde* entra en crisis nerviosa, Oliveira, o el narrador (o ambos en estilo libre indirecto) siguen con sus reflexiones patafísicas. Se crea así un contraste más condensado e intensificado entre una situación dramática y su negación escapista, intensificando la una a la otra y generando una tensión abrupta de opuestos, que potencia con una ruptura de tono, estilo y tema (el subrayado es mío):

Emanuele se acostó en el piso del camión, boca abajo y llorando a gritos, y Oliveira le puso los pies sobre el traste y se instaló cómodamente en el banco. La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedrita sale del dibujo. (Ib.: 269)

Ese cambio abrupto representa la diferencia entre la realidad de la detención y la realidad metafísica en que se refugia Oliveira, y también la *clocharde*, que arrancará a cantar, y los pederastas detenidos, que empezarán a jugar con un calidoscopio. El calidoscopio, la rayuela, representa así un refugiarse en la belleza lúdica e ignorar las apariencias *absurdas*. Después de 270 páginas sin mentar la rayuela, de pronto da una explicación descontextualizada, fuera de lugar, para luego ir dándole sentido; la propia *clocharde* se evade cantando, mientras los otros detenidos en la furgoneta, dos pederastas, juegan con un calidoscopio, que equivale a la rayuela en que piensa Oliveira, el narrador:

LOOK THROUGH THE PEEPHOLE AND YOU'LL SEE PATTERNS PRETTY AS CAN BE (...) “Es de noche, Jo” Jo sacó una caja de fósforos y encendió uno delante del calidoscopio. Chillidos de entusiasmo, patterns pretty as can be. Et tous nos amours, declamó Emmanuele sentándose en el piso del camión. Todo estaba tan bien, todo llegaba a su hora, la rayuela y el calidoscopio (...). (Ib.:271)

Joyce, hacia el final de *A Portrait*, inauguró una técnica de *aceleración* del ritmo de la acción y la lectura, potenciado y expresado por una aceleración del ritmo verbal, y que actúa en modo estructurante, equivalente a un *clímax* (en tanto que, como en el clímax, los acontecimientos *se precipitan*), pero sin una preparación convencional. En *Rayuela*, similar *aceleración* se produce en el monólogo que culmina en flujo en el capítulo 36 (al final, precisamente, *Del lado de allá*). No obstante, es un flujo que, si bien fragmenta las relaciones lógicas y funde y confunde temas anteriores (el zapato de Oliveira sobre el trasero de la *clocharde* se iguala a la piedra de la rayuela, el caleidoscopio de los pederastas se iguala al ojo del culo, la piedra de la rayuela pasa por él, etc.) no rompe la sintaxis ni la ortografía, ya que simplemente se produce una asíndeton

que perpetra el flujo de asociaciones de ideas y su aceleración. El estilo, no obstante, es redactado:

Tumbado en el banco, Horacio saludó al Oscuro<sup>447</sup>, la cabeza del Oscuro asomando en la pirámide de bosta con dos ojos como estrellas verdes, patterns pretty as can be, el Oscuro tenía razón, un camino al kibutz, tal vez el único camino al kibutz, eso no podía ser el mundo, la gente agarraba el calidoscopio por el mal lado, entonces había que darlo vuelta con ayuda de Emmanuèle y de Pola y de París y de la Maga y de Rocamadour, tirarse al suelo como Emmanuèle y desde ahí empezar a mirar desde la montaña de bosta, mirar el mundo a través del ojo del culo, and you'll see patterns pretty as can be, la piedrita tenía que pasar por el ojo del culo, metida a patadas con la punta del zapato (... ..) y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz. (Ib.:271)

La completa disgregación de la identidad de las cosas (negación del principio de identidad) alcanza un quinto culmen, un *cuarto nudo* de choque entre realidad y metafísica, cuando Traveler y Oliveira deciden unir sus ventanas opuestas mediante tablonas para pasarse el mate entre las viviendas. Sobre este disparatado proyecto, se acumulan los despropósitos: la encargada de ir al centro y atar los tablonas es Talita, que nada tiene que ver, mientras ellos se limitan a sujetarlos y a hacer todo lo que es imprudente y lo que no debe hacerse. En el momento más peligroso, Talita cambia de opinión, Traveler se va para buscarle un sombrero; dado que el peligro es la ficción y la ficción es real, Talita y Oliveira se dedican a disociar el cosmos en su juego de las preguntas-balanza. Hay una coincidencia finneganiana de todo con todo sustentada en el alambre del estilo, el sonido y el ritmo. Nacida en Néstor, está también en Humpty Dumpty y, en castellano, ya lo habían explorado Gómez de la Serna, César Vallejo, Pérez de Ayala (especialmente en *Belarmino*) y los del 27 en poesía. Pero en *Rayuela*, mientras transcurre el juego lúdico, Talita está sobre el vacío en un tercer piso. De nuevo aquí crea la tensión empleada en *Del lado de allá*; no disfrutamos con comodidad de los artificios lúdicos porque la amenaza del drama está ahí detrás, como un ruido de fondo. Este contraste sado-masoquista expresa el núcleo de *Rayuela* en forma mimética: la amenaza de la realidad para quien se instaura en la fantasía. El relativismo como absoluto sólo queda desequilibrado por el riesgo cierto de la muerte. Técnicamente, logra el efecto superponiendo una estructura de tensión dramática humanizante, decimonónica, a estructuras de diálogo impersonales, disgregantes, modernistas. El *nudo final* de crisis, en el que Oliveira está a punto de ejecutar un suicidio lúdico, queda abierto. En la primera tensión prevalece el final trágico, en las intermedias el lúdico, y en la tercera percibimos una ambigüedad hasta el último instante. No se arroja al abismo pero podría hacerlo en cualquier momento, porque los hechos siguen siendo apariencia y lo mental la única realidad. La tensión tragedia-ludismo verbal preanunciada en la escena del descubrimiento de la Maga de que su hijo está muerto, y en la duda de si Talita caerá

---

<sup>447</sup> Heráclito, el Oscuro, cuyo concepto de realidad como fuego o dialéctica de contrarios mencionamos en la panorámica de la estética, es especialmente notorio por su *panta rei* (τὰ πάντα ῥεῖ καὶ οὐδὲν μένει: todo fluye, nada permanece), que está presente tanto en Joyce como en Cortázar.

al abismo, se cierra con la duda de si Oliveira, en un extremo escapismo de la realidad, se tirará por la ventana, cosa que lamenta no hacer: “Era así, la armonía duraba increíblemente (...) diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf, se acabó.” (*Ib.*:409)

### IX.3.a.3) El rupturismo y joyceanismo formal dosificado

Como ya anuncia la doble cita inicial de César Bruto y un clérigo, Cortázar va a elegir un término medio –y un binarismo no resuelto– entre redacción clásica y rupturista, entre Apolo y Dionisos. Al no verse obligado a la aplicación constante de rupturismos por una macroestructura mimética, como le ocurre a Joyce, Cortázar usará los rupturismos de forma ocasional, aunque sea mimético en ocasiones, predominando la forma narrativa. Es la solución de Cortázar: una elección estética y de estilo que dosifica la línea modernista, joyceana, para compatibilizarla con la línea borgiana de la fabulación fantástica. Por ello, Cortázar deja caer *sutiles* extrañamientos que se amparan en inconsistencias de la lengua y las convenciones de redacción literaria, que desvela mostrando la facilidad de jugar con ellas, como en poesía<sup>448</sup>. Son desvíos joyceanos mínimos, justos para chocar y evitar la redacción consabida; así, en: “(...) Babs, que había aceptado a) sentarse en un sillón y b) el pañuelo de perico”. (*Ib.*: 255). Es también dosificado el uso del *neologismo*; así, crea una lengua análoga al finneganés pero aparece ocasionalmente. Es el *glíglico*, que aparece por vez primera sin explicaciones, *chocando*, pero se menciona seguidamente de tal modo que queda autodefinido:

–Decime cómo hace el amor Ossip– murmuró Oliveira, apretando los labios contra los de la Maga–. (... ..)  
–Lo hace muy bien– dijo la Maga, mordiéndose el labio–. Muchísimo mejor que vos (...)  
–¿Pero te retila la murta? No me vayas a mentir. ¿Te la retila de veras?  
–Muchísimo. Por todas partes, a veces demasiado. Es una sensación maravillosa.  
–¿Y te hace poner los plíneos entre las argustas?  
–Sí, y después nos entretornamos los porcios hasta que él dice basta (...)  
–¿No querés que te siga contando de Ossip? –dijo la Maga–. En glíglico.  
(*Ib.*:133)

El *glíglico*<sup>449</sup> forma parte de los artificios de *desacralización de la textualidad* que mimetizan el desmontaje temático de la *visio* cósmica convencional y entronca con el finneganés, el

<sup>448</sup> Interesa sobremanera a Cortázar Salinas, Lorca, Cernuda, y un sabor del 27 permea sus imágenes. Su modelo de rupturismo es más el del 27, que es la integración más madura del *Modernism* y los *-ismos* en castellano, y hereda su sobriedad y selección cuidadosa del empleo de recursos de los *-ismos*.

<sup>449</sup> El *glíglico* es un lenguaje creado por Julio Cortázar y presente en su novela *Rayuela*, cuyo capítulo 68, que evoca una escena erótica, está completamente escrito en él. Se trata de un lenguaje musical que se interpreta como un juego, además de ser un lenguaje exclusivo, compartido por los enamorados, que los aísla del resto del mundo: “Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciano de ergomanina al que se le han dejado caer unas fímulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente su orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, las esterfurosa convulcante de las mátricas, la

belarminiano, el baby-talk de Vargas Llosa<sup>450</sup> y el idiolecto de “los tártaros”, en *62 Modelo para armar*. También el bustrófedon en Cabrera Infante, donde el diccionario es “el cementerio” (en Belarmino era “el cosmos”) y lo que para la Maga quiere codificar y normativizar como un diccionario (un cementerio) para Oliveira ha de ser una lengua viva en constante reinención, como para Joyce:

—Me aburre mucho el glíglico. Además vos no tenés imaginación, siempre decís las mismas cosas. La gunfia, vaya novedad. Y no se dice “contando de”.  
—El glíglico lo inventé yo— dijo resentida la Maga—. Vos soltás cualquier cosa y te lucís, pero no es el verdadero glíglico. (Ib.:133)

#### IX.3.a.4) El texturismo y el gusto por la forma sobre el tema

En estos *actos rupturistas*, percibimos que sus desvíos no son surrealismo ni absurdo puro, sino inseparable del *gusto por la forma o texturismo verbal*. Esto se ve aún mejor en la fusión de *riddles* joyceanos, finneganés y belarminiano que constituye el juego de las “preguntas-balanza”:

La operación que consiste en depositar sobre un cuerpo sólido una capa de metal disuelto en un líquido, valiéndose de corrientes eléctricas, ¿no es una embarcación antigua, de vela latina, de unas cien toneladas de porte?  
—Sí que es—dijo Talita, echándose el pelo hacia atrás.—Andar de aquí para allá, vagar, desviar el golpe de un arma, perfumar con algalia, y ajustar el pago del diezmo de los frutos en verde, ¿no equivale a cualquiera de los jugos vegetales destinados a la alimentación, como vino, aceite, etc.? (Ib.:308)

Ciertamente, se trata de un desarrollo lírico, virtuosista, de los *riddles* como el de la zorra de *Nestor*: la respuesta correcta a un acertijo bellamente absurdo ha de ser un absurdo, a condición de sea equivalente en belleza absurda, y de ahí, la “balanza”. El lirismo de la forma significativa evoca un significado inefable, sin relación alguna con el significado literal, y “a lo mejor, entonces, la verdad era un alejandrino o un endecasílabo; quizá los ritmos, una vez más, marcaban el acceso y escandían las etapas del camino” (Ib.:325). El surrealismo de Cortázar está tamizado por la lírica del 27 y por Joyce; deforma hacia formas líricas surrealistas y gitanjáforas, pone de relieve las formas significantes, la textura, al modo lírico, en modo expresionista que genera un significado abstracto evocativo, no literal, y lo aplica sobre rígidos constructos de redacción formal (aquí, parodia la definición lexicológica), para así romper ambos. Recordemos el capítulo en forma de rígido cuestionario en *Ulysses*. Mediante esta

---

jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentía balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias.” (Cortázar, Julio, *Rayuela*: 432) Aunque a primera vista parece carecer de sentido, una lectura más detallada permite ver que en realidad es bastante comprensible. El glíglico tiene la misma sintaxis y morfología que el español, usando palabras normales con otras inventadas pero reconocibles como sustantivos o verbos, y puntuando correctamente las frases. Una posible fuente de inspiración es el *Jabberwocky* de Lewis Carroll. Hay posibles antecedentes entre los poetas de la vanguardia hispanoamericana, como Vicente Huidobro u Oliverio Girondo.

<sup>450</sup> Vargas Llosa, en obras como *Pantaleón y las visitadoras*, también aprovecha el *baby talk* de enamorados para generar un *desvío igualmente justificado en un expresionismo erótico* (aunque técnicamente nada osado): “—Más abajito, más despacito —cambia de ánimo, se aniña, se entibia, se endulza, se acurruca Pantita—. En la espalda, en el cuellito, en la olejita. Insista en la puntita, señolita.” (Vargas Llosa, 2000:245).



técnica, lo jesuítico, casuístico, jerárquico, es parodiado, y lo lúdico es jerarquizado. Aquí, parece incluso una parodia de la estética rigurosa de Stephen:

Reverdecer, verdear el campo, enredarse el pelo, la lana, enzarzarse en una riña o contienda, envenenar el agua con verbasco u otra sustancia análoga para atontar a los peces y pescarlos, ¿no es el desenlace del poema dramático, especialmente cuando es doloroso? (Ib.: 308)

### IX.3.a.5) El juego con *lo consabido* y el idiolecto

El uso idiomático personal es una constante cortazariana que nos hace partícipes del “lessico famigliare” y los giros individuales del personaje, para introducirnos en su mundo; es uno de sus rasgos más originales, y fusiona el *pun* joyceano con el gusto por el juego de palabras hispanoamericano<sup>451</sup>. Mediante la experimentación lúdica del estilo, Cortázar juega y se ríe de las convenciones de la gramática y el habla convencionales, mostrando otros mundos posibles de expresión. Hay incontables hallazgos como “Babs desde el sillón y grandes sollozos”, donde se opera una operación conmutativa no contemplada en la gramática pero que aprovecha sus posibilidades virtuales, mediante un uso libre de la semántica y la pragmática; o construcciones como “habría que reprenderla a la mañana siguiente: cosas-que-no-se-hacen”, o “sonaba casi sepulcralmente a-esa-hora-avanzada-de-la-noche”, donde parodia las frases hechas, evidenciando su carácter monolítico al unir las con guiones. Las trasgresiones ortográficas están siempre justificadas por el argumento, generalmente en el juego dadaísta. Así, cuando estudian la lengua “ispamerikana” del “Periódiko Rebolucionario Bilingue” (sic.), Talita lee: ¿ké vida no es tragedia?” (Ib.:352-354), resultando algo lógico. Esta ambivalencia entre ruptura y convención es pre-joyceana; pero, en tanto que expresión mimética de una dualidad y un relativismo, es paradójicamente joyceano.

### IX.3.a.6) Binarismo, poliedricidad y deconstrucción del principio de identidad

La indistinción lleva a igualar todo: Así, Talita es Traveler pero a la vez es Talita, y es también la Maga, o el Circo es sustituible por un manicomio, el cosmos, a la postre: “sustituir tragasables por esquizofrénicos y fardos de pasto por ampollas de insulina” (Ib.:367), y entre Traveler y Oliveira, la “diferencia” es que son “casi iguales” (Ib.:311).

La *insoportable levedad del ser* obsesiona a Oliveira; para él todo es como las pinturas murales de los *clochards* parisinos, que será borrada durante la noche para volver a rehacerse al día siguiente. De ahí que considere errados a los que se aferran a una fe en lo fijo, incluso cobardes: “Sujetate a los nombres, así no te caés. Ahí está la mesa de luz, la cortina no se ha movido de la ventana, Claudette sigue en el mismo número, DAN-ton 34 no sé cuántos, y tu mamá te escribe desde Aix-en-Provence. Todo va bien”. (Ib.:426-7) Oliveira se revela como la versión inadaptada *outsider* de la que Traveler es la versión adaptada al “territorio” (a la

---

<sup>451</sup> Piénsese en idénticos juegos de palabras de Les Luthiers; por lo demás, las venas cómicas latina, italiana y española están en la raíz de estos recursos argentinos.

realidad, no al sistema, ni siquiera a la cosmovisión convencional, pero al menos sí a la realidad):

(...) Traveler era lo que él hubiera debido ser con un poco menos de maldita imaginación, era el hombre del territorio, el incurable error de la especie descaminada, pero cuánta hermosura en el error (...) en esos ojos que se habían llenado de lágrimas (...) cuánto amor en ese brazo que apretaba la cintura de una mujer. “A lo mejor, pensó Oliveira (...), “la única manera posible de escapar del territorio era metiéndose en él hasta las cachas” (Ib.:407-8).

Oliveira es capaz de dudar incluso de su propia duda. No es ya nihilismo ni escepticismo: es la encarnación de la ilimitada desorientación de la modernidad, del hombre moderno. Traveler no ha viajado nunca, y es Horacio (Oliveira) el que ha viajado por Europa. Es una ironía, porque el latino Horacio es el vate del recogimiento (del *Beatus Ille*) y Traveler es viajero (sería Odiseo, el que está en el camino, odos); esta ironía señala su complementariedad (como reflexionará Oliveira), son las dos posibilidades de sí mismo; Traveler optó por adaptarse y él por romper, pero son uno. La Maga personifica la inconsistencia universal que también simbolizan el Circo, el manicomio, el Cluny, el Club de la Serpiente, la zona, la ciudad, los diálogos beckettianos de Calac y Polanco, el glíglico:

Perdiste en la tercera casilla. A la Maga le hubiera pasado lo mismo, es incapaz de perseverar, no tiene el menor sentido de las distancias, el tiempo se le hace trizas en las manos, anda a tropezones con el mundo. Gracias a lo cual, te lo digo de paso, es absolutamente perfecta en su manera de denunciar la falsa perfección de los demás. (Ib.:376)

Oliveira intuye que La Maga está muerta: “Cree que está muerta, Manú, y al mismo tiempo la siente cerca y esta noche fui yo” (Ib.:383-4)<sup>452</sup>. Así, proyecta en Talita su imagen de La Maga, y Talita proyecta en él a otro: “Y tampoco su beso era para ella (...) Se estaban como alcanzando desde otra parte, (...) y no era de ellos que se trataba, como si estuvieran pagando o cobrando algo por otros (...)” (Ib.:380-1)<sup>453</sup>

### **IX.3.a.7) Monólogo interior (sui generis), multiperspectiva virtual subjetiva y contrapunto**

Estos recursos son empleados dosificadamente en *Del lado de allá*, parte que retrata el Oliveira de París y Europa. El capítulo 23 es muy joyceano: Oliveira por París parece un extracto de los vagabundeos de Bloom por Dublín, con su escisión entre exterioridad/interioridad y cierto telegrafismo en la redacción, muy suavizado. La escena de Oliveira ante el cartel es muy joyceana, similar al momento en que Leopold ve el cartel en una iglesia católica, y el efecto de

---

<sup>452</sup> Por ello, la escena ocurre en la Morgue, pues el tema es el *Hades*. Recuerda las reflexiones y la historia de Nora, representada en *The Dead*, y los muertos parlantes de Rulfo, pero, aquí, hay una ambivalencia entre simbolismo psicológico/estético (igual que en la proyección de Rudy en Stephen que opera la mente de Bloom).

<sup>453</sup> Compárese con el imprescindible y recomendabilísimo texto metatextual *Un drame bien parisien* (1891), de Alphonse Allais. Se trata de un magistral *trompe l'oeil* paradójico en que dos amantes celosos acuden a un baile de disfraces, y, al quitarse las máscaras para descubrir su infidelidad, descubren que ninguno de los dos es el otro, rompiendo la lógica de lo posible pero manteniendo una estructura perfectamente previsible en lo formal argumental. (Citada íntegramente en Eco, Umberto: *Lector in Fabula*: 309-313).

exclusión kafkiana, de desarraigo, ante un cúmulo de ofertas descoordinadas e impersonales que nada tienen que ver con el individuo:

Vió los carteles de la Salle de Géographie y se refugió en la entrada. Una conferencia sobre Australia, continente desconocido. Reunión de los discípulos de Cristo de Montfavet. Concierto de piano de madame Berthe Trépat. Inscripción abierta para un curso de meteoros. Conviértase en judoka en cinco meses. Conferencia sobre la urbanización de Lyon. El concierto de piano iba a empezar en seguida y costaba poca plata. Oliveira miró al cielo, se encogió de hombros y entró.  
(Ib.:149)

Entre la multitud<sup>454</sup> de ofertas absurdas y despersonalizantes, Oliveira ha elegido una, porque se está mojando pero no quiere verlo desde un punto de vista determinista ni kafkiano, sino como un acto de libertad: es preciso vivir de forma absurda, y realizar actos absurdos, y por ello jugará a entrar al concierto sin interés alguno:

pero que un viejo cayera bajo un auto y de inmediato habría una carrera general hacia el lugar del accidente, un vehemente cambio de impresiones (...) hasta que empezara a llover otra vez y los albañiles se volvieran al mostrador, los estudiantes a su mesa, los X a los X, los Z a los Z.  
“Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez con este absurdo infinito”, se repitió Oliveira. “Che, pero me voy a emparar, hay que meterse en alguna parte”.  
(Ibidem)

Cortázar parece decir entre líneas que es una racionalización escapista, un autoengaño, para no aceptar estar sometido a los condicionantes inhumanos, la presión de la soledad y la lluvia; porque, en su esfuerzo por autoconvencerse de que está realizando un acto surrealista, llevará al límite su aventura, quedándose solo ante la pianista abucheada y abandonada<sup>455</sup>. Luego la acompaña a casa aunque se da cuenta de que está desequilibrada, para acabar huyendo, pues Trépat monta un escándalo en el portal, acusándolo falsamente de acoso sexual. La negación de la realidad mediante el escapismo al acto surreal define a Oliveira.

La *multiperspectiva* aparece en el mismo capítulo y se asemeja también a *Wandering Rocks* en el modo en que retrata la perspectiva de muchos personajes externos a la misma hora, e incluso se introduce en los pensamientos de los Otros. Pero la gran diferencia es que no se retrata lo que los distintos personajes piensan, sino lo que el protagonista se imagina que piensan, es decir se produce una *multiperspectiva hipotética, virtual y subjetiva*, que es simultáneamente un punto de vista único, pues está incrustada en lo que supone el personaje central. Así, los pensamientos interiores de la anciana, a la postre, son en realidad “vaya a saber qué” (en rojo), o sea, Oliveira sólo puede hipotetizarlos.<sup>456</sup> La interioridad de la anciana que vende en la casilla, un quiosco, lotería nacional, está dentro de una descripción del ambiente que ve Oliveira; es un elemento más, pero se sumerge en él, creando un *coágulo de tiempo*:

---

<sup>454</sup> Madame Trépat tiene grandes concomitancias con *A Mother*, de *Dubliners*, donde una madre histérica similar, con idénticos delirios megalómanos sobre su hija pianista, monta un escándalo, hundiendo en realidad su carrera.

<sup>455</sup> Madame Trépat tiene grandes concomitancias con “A Mother”, de *Dubliners*, donde una madre histérica similar, con idénticos delirios megalómanos sobre su hija pianista, monta un escándalo, hundiendo en realidad su carrera.

<sup>456</sup> Lo cual desmonta mejor la omnisciencia que el multiperspectivismo de Joyce —que en el fondo enmascara una omnisciencia autorial al introducirse en muchas conciencias—.

Los albañiles, los estudiantes, la señora, el clochard, y en la casilla como para condenados a la picota, LOTERIE NATIONALE, una vieja de mechas irredentas brotando de una especie de papalina girs, las manos metidas en mitones azules, TIRAGE MERCREDI, esperando sin esperar al cliente, con un brasero de carbón a los pies, en cajada en su ataúd vertical, quieta, semihelada, ofreciendo la suerte y pensando vaya a saber qué, pequeños grumos de ideas, repeticiones seniles, la maestra de la infancia que le regalaba dulces, un marido muerto en el Somme, un hijo viajante de comercio, por la noche la bohardilla sin agua corriente, la sopa para tres días, el boeuf bourguignon que cuesta menos que un biftec, TIRAGE MERCREDI. (...) (Ib.:148-9)

Es un *bouncing point of view virtual*; con ello, no tiene sentido la *paralaje* técnica que usa Joyce, es decir, no hay que separar en el espacio textual cosas que ocurren simultáneamente, sino que pueden relatarse a la vez porque en realidad están en una única mente, la de Oliveira. Por otra parte, el efecto multiperspectivista queda parcialmente logrado porque las hipótesis sobre la anciana podrían ser acertadas, al mismo tiempo que retratan cómo Oliveira analiza y piensa. Pero, puesto que intenta esta cosmovisión, es absurdo pensar que él es el centro:

“Pretender que uno es el centro”, pensó Oliveira, apoyándose más cómodamente en el tablón. “Pero es incalculablemente idiota. Un centro tan ilusorio como lo sería pretender la ubicuidad. No hay centro, hay una especie de confluencia continua, de ondulación de la materia. A lo largo de la noche yo soy un cuerpo inmóvil, y del otro lado de la ciudad un rollo de papel se está convirtiendo en el diario de la mañana (...) y a las ocho y cuarenta y cinco mi mano y el diario se unirán y empezarán a moverse juntos en el aire, a un metro del suelo, camino del tranvía...” (Ib.: 298)

A pesar de afirmar esto, mientras Eliot y Joyce recurren a la *paralaje* y la *multiperspectiva*, disolviendo al autor y al protagonista<sup>457</sup>, en *Rayuela* Oliveira es central, hasta el punto de que la multiperspectiva ocurre sólo en su mente. Lo que en Joyce es forma mimética y dramatización, en Cortázar es tema aconvencional en narración relatada, y no se transmuta en una forma aconvencional (en cuyo caso Oliveira no se limitaría a negar la existencia del centro, sino que no sería el centro textualmente, y la última reflexión sería prescindible). La preferencia cortazariana del modo diegético al dramático y mimético lleva a esta contradicción entre estética y realización técnica, que intentará superar en *62 Modelo para armar* eliminando el centro gravitacional. Ejemplo de hasta qué punto prioriza el *telling* sobre el *showing* es este fragmento, en que el *monólogo interior* está en forma muy redactada, acercándose al ensayo:

En el fondo no hay *otherness*, apenas la agradable *togetherness*<sup>458</sup>. Cierto que ya es algo... Amor, ceremonia ontologizante, dadora de ser. (...) ¿Quién estaba de vuelta de sí mismo, de la soledad absoluta que representa no contar siquiera con la compañía propia, tener que meterse en el cine o en el prostíbulo o en la casa de los amigos o en una profesión absorbente o en el matrimonio para estar por lo menos solo-entre-los-demás? (Ib.:147)

<sup>457</sup> Joyce lo hace al dar voz interior a Bloom, Stephen, Molly, y en *Wandering Rocks* a diversos personajes.

<sup>458</sup> Obsérvese que, aunque todo es obviamente un monólogo redactado de Oliveira, Cortázar usa con impericia el entrecorillado; no tiene sentido cerrarlo después de “togetherness” toda vez que continúa siendo el pensamiento interno del personaje. La ambivalencia entre estilo libre indirecto y monólogo señala asistematicidad técnica, que la apertura técnica de la obra encubre.

Desaprovecha también la oportunidad de usar la multiperspectiva que le ofrece el fragmento del tablón, un puente entre la vivienda de Oliveira y la de Traveler y Talita, por la que cualquiera de los tres puede pasar. Talita, en medio del puente, es comparada al eje de la balanza que equilibra la dualidad Traveler-Oliveira; las dos ventanas opuestas contemplan en el centro a Talita desde dos perspectivas contrarias. Sin embargo, todo esto *es pensado o dicho*, pero el texto *no adopta formalmente dos o tres perspectivas*. Todo el dualismo opera dentro de las reflexiones de una única mente, la de Oliveira. Así, sus continuas controversias entre *desmontaje de convenciones* y *desmontaje del propio desmontaje* como otra convención, aún más engañosa: “Hubiera sido tan fácil organizar un esquema coherente (...). Bastaba la hipocresía de siempre (...). Un escepticismo discreto (...) un ingreso cadencioso en la madurez, en el matrimonio, (...). Te hablo por experiencia, m’hijo. Vos todavía no conocés la vida.” (Ib.:348) Pero, por otro lado, “¿De qué sirve saber o creer que cada camino es falso si no lo caminamos con un propósito que ya no sea el camino mismo? No somos Buda, che, aquí no hay árboles para sentarse en la postura del loto.” (Ib.:349) En general, por tanto, *se dice, pero no se expresa formalmente*; se narra, se cuenta, se piensa, pero la forma no se contagia de lo dicho, y por tanto no comunica lo que dice, lo cual constituía quizás el hallazgo más importante de Joyce, que permite dotar a la novela de virtudes propias de la poesía, la pintura, la escultura o la música. Pero la gran virtud de la solución ecléctica que adopta Cortázar es que no siempre es así, y cuando lo desea inculca el contenido a la forma, y es capaz de sustituir el *telling* por el *showing*; dicho en otros términos, en estas ocasiones *sí emplea*, de forma más puramente joyceana, la *forma mimética* y el *modo dramático*. Así, la carta de la Maga a su hijo, del *capítulo 32* (demoledora tanto si la ha escrito antes o después de saber que ha muerto), es fusión de carta y del flujo de conciencia de Molly, por su forma fluvial, por su sublime introspección mimética en los delicadísimos sentimientos de una madre, en el que el leitmotiv del “Yes” de Ulysses es sustituido por “Rocamadour”:

Bebé Rocamadour, bebé bebé. Rocamadour:

Rocamadour, ya sé que es como un espejo. (... ..) Parece increíble que alguna vez, Rocamadour. (...) ¿Por qué, Rocamadour? (...) Rocamadour, es idiota llorar así porque el borsch se ha ido al fuego. (...) Horacio la silba de noche cuando escribe o dibuja. A ti te gustaría, Rocamadour. (...) Sabe muchas cosas, un día le tendrás mucho respeto, Rocamadour, y serás un tonto si le tienes respeto. Si le tenés, si le tenés respeto, Rocamadour<sup>459</sup>. (...) Hay una cosa que se llama tiempo, Rocamadour, es como un bicho que anda y anda. (...) Horacio tiene razón, no me importa nada de ti a veces, y creo que eso me lo agradecerás algún día cuando comprendas (...) Pero lloro lo mismo, Rocamadour, y te escribo esta carta porque no sé, porque a lo mejor me equivoco, porque a lo mejor soy mala o estoy enferma o un poco idiota (...) y te quiero tanto, Rocamadour, bebé Rocamadour, dientecito de ajo, te quiero tanto, nariz de azúcar, arbolito, caballito de juguete...

(Ib.: 240-243)

<sup>459</sup> El chocante salto del tuteo español al voseo argentino aparece explicado en el inicio de *Modelo*: “No serán pocos los lectores que advertirán aquí diversas transgresiones a la convención literaria. Para no citar más que algunos ejemplos, los personajes argentinos pasan del voseo al tuteo cada vez que le conviene al diálogo; (...) la geografía, el orden de las estaciones del subterráneo, la libertad, la psicología, las muñecas y el tiempo dejan evidentemente de ser lo que eran bajo el reino de Cynara.” (Cortázar, Julio: *62.Modelo para armar*, en *Obras completas I*: 631)

Aquí no es necesaria explicación alguna sobre lo que piensa y siente La Maga; la expresión nos la transmite con mucha más perfección, porque el modo dramático es superior al narrativo. La rapidez de una escritura oralizada, mental, pre-redactada, próxima a la automática, le confiere una textura similar a un fluir de consciencia, a *Penelope* o a *Finnegans Wake*, pero redactado porque no tiene la excusa de la introspección mental, sino la de purga del corazón. Otras pinceladas joyceanas se dan en la introducción de la forma teatral en los prescindibles, o el capítulo 34, ejecutado en un *contrapunto en fusión progresiva*. Oliveira está leyendo la novela que leía la Maga, *mientras piensa* y, así, las líneas impares son el texto literal de la novela, mientras que las pares reproducen *lo que va pensando a la vez que lee (monólogo interior)*. La función de este contrapunto es representar una simultaneidad: a la vez que piensa y analiza, lee, y por ello las líneas pares a veces comentan las impares. Como, por otra parte, esto lleva a que las líneas impares representen a la Maga y las pares a Oliveira, la forma misma expresa miméticamente la conclusión de que son como “moscas cuando vuelan en una pieza” o “dos puntos perdidos por París (...) sin sentido”<sup>460</sup>. Miméticamente, como esas dos moscas, ambas acciones se funden en una (monólogo interior) en el último párrafo<sup>461</sup>:

En setiembre del 80, pocos meses después del fallecimiento  
 Y las cosas que lee, una novela, mal escrita<sup>462</sup>, para colmo  
 de mi padre, resolví apartarme de los negocios, cediéndolos  
 una edición infecta, uno se pregunta cómo puede interesarle (... ..)  
 No sé cómo pude hacer este descubrimiento: pero tenía  
 en la rue de la Huchette, yo ahora descubriendo en tu pieza  
 certidumbre de la disimulada herida como si la hubiera visto  
 vacía esta novela, mañana vos en la Gare de Lyon (si te  
 con mis ojos y tocado con mis dedos. Era un desconsuelo  
 vas a Lucca, amor mío) y yo en la rue du Chamin Vert,  
 profundo, abrumador, el sentimiento de no verme casado  
 donde me tengo descubierto un vinito extraordinario, y po-  
 con una de sus tres hijas; contrariedad irremediable, porque  
 quito a poco, Maga, vamos componiendo una figura absurda,  
 sus tres hijas, ¡ay, dolor!, estaban ya casadas.  
 dibujamos con nuestros movimientos una figura idéntica a la  
 que dibujan las moscas cuando vuelan en una pieza, (...) y  
 todo eso va tejiendo un dibujo, una figura, algo inexistente  
 como tú y como yo, como los dos puntos perdidos en París  
 que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo,  
 danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una inter-  
 minable figura sin sentido. (Ib.: 252)

La mente de Oliveira está analizando la de Talita; es algo que ya sucede en *Ulysses*, pero el fragmento incorpora lo finneganiano, ya que el análisis consiste en reflexiones y deducciones que hila por el lirismo y el recuerdo. Oliveira sustituye el análisis lógico por un flujo de asociaciones de ideas, y no porque esté soñando o ebrio, sino porque *ha rechazado*

<sup>460</sup> Resuena aquí una referencia a la cita shakespeariana que abre *The Sound and the Fury* de Faulkner.

<sup>461</sup> El color es mío: rojo, la novela (la Maga); azul, las reflexiones, Oliveira; violeta, la fusión, ambos.

<sup>462</sup> Es imposible no recordar en *la Maga* a *Molly Bloom*, lectora ávida e inculta de literatura barata; la situación es aún más similar porque a Oliveira *le disgusta y le gusta* este rasgo de *la Maga*, como a *Bloom* de *Molly*, o a Joyce de Nora.

*conscientemente los nexos lógicos convencionales.* El resultado equivale a introducir aquella lógica poética de *Finnegans Wake* en un *monólogo interior* incorporado en un *contrapunto*.

Otros ejemplos de la solución ecléctica cortazariana son el empleo *ad libitum* de *asociaciones de ideas*, joyceanas, junto a técnicas de sabor parnasiano y decadentista como la de la invocación<sup>463</sup> al estilo homérico, que supone introducir bruscamente en la narración, en primera persona, un vocativo laudatorio a las musas, al lector, a un personaje ausente. Pero en Pérez y en Cortázar, es más radical e intenso, porque, para introducirlo en medio de una narración en tercera persona, se ve forzado a pasar a primera persona de forma inconsistente y brusca, haciendo que personaje (Oliveira) y narrador sean distintos y sean el mismo, *ad libitum*, o, si no es así, realizando un potentísimo *Uncle Charles principle*<sup>464</sup>. Una introducción semejante introduce un rasgo típicamente joyceano en la técnica, y, a la vez, hace que un personaje narrado en tercera persona (la Maga) sea simultáneamente un tú o un *Narratario*:



*Efigie de Jano, Vaticano.* El tema de la dualidad aparece de muchas otras maneras en *Rayuela*: “A todo el mundo le pasa igual, la estatua de Jano es un despilfarro inútil, en realidad después de los cuarenta años la verdadera cara la tenemos en la nuca, mirando desesperadamente para atrás. (...) hay que decirlo así, con las palabras que tuercen de aburrimiento los labios de los adolescentes unirostros.” (*Rayuela*: 140)

Ahora la Maga no estaba no estaba en mi camino, y aunque conocíamos nuestros domicilios, cada hueco de nuestras dos habitaciones de falsos estudiantes en París, cada tarjeta postal abriendo una ventanita Braque o Ghirlandaio o Max Ernst contra las molduras baratas y los papeles chillones, aun así no nos buscaríamos en nuestras casas. Preferíamos encontrarnos en el puente, en la terraza de un café, en un cine-club o agachados junto a un gato en cualquier patio del barrio latino. Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos. Oh, Maga, en cada mujer parecida a vos se agolpaba como un silencio ensordecedor (...), como un paraguas mojado que se cierra. ... (*Ib.*: 49)

La *asociación de ideas*, elemento de su monólogo, ya aparece, a pesar de usar un monólogo redactado, entendiendo como Ayala y Joyce que la digresión surge porque es relevante: “Justamente un paraguas, Maga, te acordarías quizá de aquel paraguas viejo que sacrificamos en un barranco del Parc Montsouris, un atardecer helado de marzo, (...) pensando que un paraguas encontrado en una plaza debía morir dignamente en un parque” (*Ib.*:50).

### **IX.3.a.8) Reconstrucción en falso en Modelo: apertura y juego con las expectativas del lector**

En *Modelo* se produce la *reconstrucción en falso* del desmontable en el momento en que, cerca del final, Austin parece asesinar a Helène en venganza por haber robado la inocencia a Celia,

<sup>463</sup> Piénsese en las *Sonatas* de Valle o en Rubén, y en el chocante final del primer capítulo de *A.M.D.G.*, ya citado y comentado, invocación idólatra y desmedida a un personaje ausente, como si le pudiera oír desde el otro mundo.

<sup>464</sup> Contagio mimético sin previo aviso, comillas ni comas, ex abrupto de los pensamientos y palabras de un personaje a la voz del narrador.

pero al poco se muestra que el *vampirismo* continúa: Frau Marta continúa corrompiendo jóvenes (*Vid.Ib.:* 859-861), y por ende el sacrificio no genera la previsible justicia poética. De este modo se destruye la convención de que, tras el sacrificio catárquico del generador del desequilibrio inicial, se produce un equilibrio final. El desequilibrio permanece, y la resolución truculenta queda sólo como un final que habría sido posible, pero al que se renuncia, para no cerrar el sentido de la obra. No obstante, la venganza se produce, y está próxima al final, con lo cual, como en *Finnegans Wake*, y en algunos relatos de *Dubliners*, podemos contemplar la estructura *cerrada y abierta* de una misma obra. Es la expresión de un binarismo no resuelto entre la convención estructural y su desmontaje. Algo parecido ocurre al final de *Rayuela*, en el que el personaje está a punto de suicidarse en las últimas líneas, y en el último segundo no lo hace.

### IX.3.b. Influencia y desarrollo de la temática de Joyce en la temática de Cortázar

En Cortázar, detectamos el desarrollo de temáticas joyceanas especialmente en siete aspectos:

- a) Las alusiones directas a Joyce y su obra
- b) El desmontaje y desmitificación de las convenciones y lo consabido
- c) Desmontaje del desmontaje como nueva convención: el *tedium vitae*
- d) La *epifanía* de un orden oculto tras el *chaosmos* (la *inmensa burrada*)
- e) La indecibilidad e impensabilidad de todo, y la metaliterariedad
- f) Introducción del acto físico o de habla transgresor contra la realidad
- g) Una continuación del desarrollo borgiano de la metafísica implícita en Joyce.

#### IX.3.b.1) Las alusiones directas a Joyce y a su obra

Las referencias directas a Joyce aparecen ocasional pero claramente. Como hemos explicado, la forma caótica de la novela va haciendo comprender progresivamente que esa entropía oculta un sentido, un orden, que se epifaniza mediante nudos o crisis; lo fragmentario termina por encajar, tema que será clave en *62 Modelo para armar*. Así, Oliveira se parece a Stephen en su búsqueda mondriánica de la unidad, mientras la Maga se asemeja extraordinariamente a Molly en esa intuición clarividente que está escondida tras su incultura y su sencillez: “Yo me llamo Lucía pero vos no tenés que llamarme así –dijo la Maga–. La unidad, claro que sé lo que es. Vos querés decir que todo se junte en tu vida para que puedas verlo al mismo tiempo. Es así, ¿no?” (*Ib.:*124). Este tema es ya joyceano, pero, poco más adelante, en el mismo capítulo, incluye una frase que procede directamente del diálogo estético de *A Portrait*, y, junto a ella, alude al santo-héroe que es Stephen Hero (la negrita es mía): “El problema estaba en **aprehender su unidad sin ser un héroe, sin ser un santo (...). Aprehender la unidad** en plena pluralidad, que la unidad fuera como el vórtice de un torbellino (...). (*Ib.:*127) Menciona, además, un término exclusivamente joyceano, el de *epifanía* (en negrita): “Si hubiera sido posible pensar una extrapolación de todo eso, entender el Club, entender Cold Wagon Blues, entender el amor de la Maga, entender cada piolincito saliendo de las cosas y llegando hasta sus dedos, cada títere o cada titiritero como una **epifanía**; entenderlos, no como símbolos de otra realidad quizá inalcanzable, pero sí como potenciadores (qué lenguaje, qué impudor), como exactamente líneas de fuga (...)” (*Ib.:*119); incluso la relaciona con el *jabberwocky* de Humpty



Dumpty y cita a T.S. Eliot, en el mismo fragmento: “Entender el puré como una **epifanía**.( ... ..) A es A, a rose is a rose is a rose, **April is the cruellest month** (...) Uf. Beware of the **Jabberwocky** my son.” Incluye también el tema joyceano del /fantasma paterno-materno indistinguido/<sup>465</sup> del *Ulysses*: “(...) ¿A usted le vuelve su papá? Quiero decir el fantasma. –No, en realidad más bien mi madre (...) Se va con Alka-Setzer, es fácil<sup>466</sup>.” (*Ib.*:93)

Hay una referencia a *Toth* –importante en Stephen– y al **correlato objetivo**<sup>467</sup> (*en negrita*) en un diálogo resumido, redactado en clara imitación del diálogo fríamente abreviado entre Bloom y Stephen de *Ithaca*, al final de *Ulysses*, (en azul):

Le había dado esa mañana por pensar en frases egipcias, en **Toth**, significativamente **dios de la magia e inventor del lenguaje**. Discutieron un rato si no sería una falacia estar discutiendo un rato, dado que el lenguaje, por lunfardo que lo hablaran, participaba quizá de una estructura mántica nada tranquilizadora. Concluyeron que el doble ministerio de Toth era al fin y al cabo una manifiesta garantía de coherencia en la realidad o la irrealdad; **los alegró dejar bastante resuelto** el siempre desagradable problema del **correlato objetivo**. Magia o mundo tangible, había un dios egipcio que armonizaba verbalmente los sujetos y los objetos. (*Ib.*:321)

Gekrepten, que recibe a Oliveira cuando vuelve del “lado de allá” (de Europa), es comparada a Penélope (*Ib.*:323) y también se compara la tela de Penélope a los *clochards* que pintan para recibir limosna y vuelven a comenzar al día siguiente desde cero. Las dudas internas sobre sus propias acciones, (dónde dejar el sombrero, etc.) que proceden de *Les lauriers sont coupés*, y son la base de la actitud constante de Bloom, se parecen marcadamente a la escena inicial de *Modelo* –también se trata de un joven que inicia la novela sentándose en la mesa de en un restaurante– en que Juan discute consigo mismo: “(...) la resistencia a entrar porque no había ninguna razón para entrar en un sitio semejante (...) Sí/No/por qué no/Tenés razón, por qué no/ Entrá entonces (...) Pedí cualquier cosa y bebé” (*Ib.*:641). Numerosos son los detalles temáticos similares, como la comparación de Tell con Hamlet (“la danesa loca”, como Hamlet es un danés loco que duda entre actuar o no actuar); el *plurilingüismo*, que en el cosmopolita Cortázar es tan natural como en Joyce (lo que no sucede con otros imitadores) o *la confusión de nombres equívocos*, tan ayaliana y joyceana, debida, sí, al desconocimiento o error de un personaje, pero que igualmente genera *redes de asociaciones mentales*:

– (...) Vos creés que está en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza.  
 – Esta chica lo dejaría verde a Santo Tomás– dijo Oliveira.  
 – ¿Por qué Santo Tomás?–dijo la Maga.– ¿Ese idiota que quería ver para creer?  
 – Sí, querida –dijo Oliveira, pensando que en el fondo la Maga había embocado el verdadero santo. Feliz ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida.” (*Ib.*:66)

<sup>465</sup> Nos referimos a la indistinción entre padre y madre que establece Joyce cuando se trata del tema de la orfandad y el duelo. Por ejemplo, Stephen es comparado con Hamlet, porque su padre está ausente, pero por otro lado en la torre Martello se aparece el fantasma de su madre, siendo así que en la torre de Elsinore se aparece el padre. Se trata de una indistinción o equiparación entre toda orfandad, o sea, la orfandad en idea abstracta (el heredero puesto a prueba).

<sup>466</sup> Esta ironía ácida, desmitificadora, antitranscendentalista y psicologista, resuena al humor de Woody Allen.

<sup>467</sup> (Que, como sabemos, es la teoría estética de T.S. Eliot, de *The Waste Land*, y con la que Eliot analiza precisamente el *Ulysses*).

Es clarísima la alusión a *Finnegans Wake* en 3, cuando Oliveira, a quien su hermano envía dinero pero le recrimina su egotismo artístico, compara por alusiones su relación con su hermano con la de Joyce y Stanislaus que inunda *Finnegans Wake*. Como Joyce, relaciona el tema con una crítica las oposiciones binarias, y evoca en un solo capítulo *exactamente las mismas oposiciones joyceanas* de la zorra y las uvas, la cigarra y la hormiga, el cartero y el escritor, o sea, Mookse/Gripes (Fox/grapes), Ondt/Gracehopper (Ant/grasshopper) y Postman/Penman (el que escribe mandando dinero al que escribe y lo gasta):

Le importaba muy poco la carta de su hermano, rotundo abogado rosarino que producía cuatro pliegos de papel acerca de los deberes filial y ciudadanos malbaratados por Oliveira. (... ..) Más tarde le hizo gracia comprobar cómo en las formas superiores de cultura el peso de las autoridades y las influencias, la confianza que dan las buenas lecturas y la inteligencia, producían también su “se lo digo yo” (...): ahora se sucedían los “siempre he creído”, “si de algo estoy seguro”, “es evidente que”, casi nunca compensado por una apreciación desapasionada del punto de vista opuesto. (...) En un punto dado nacía el callo, la esclerosis, la definición: o negro o blanco, radical o conservador, homosexual o heterosexual, figurativo o abstracto (...) porque la especie no podía fiarse de tipos como Oliveira; la carta de su hermano era exactamente la expresión de esta repulsa. (...) Pero también podía ser que su punto de vista fuera el de la zorra mirando las uvas. Y también podía ser que tuviese razón, pero una razón mezquina y lamentable, una razón de hormiga contra cigarra. (Ib.:62-65)

### **IX.3.b.2) El desmontaje y desmitificación de las convenciones y lo consabido**

Aunque hemos visto que Cortázar parodia las convenciones técnicamente, también manifiesta directamente su desmitificación a través de las conversaciones de los personajes: como Stephen, el hablante desacredita el cosmos pero termina desacreditándose a sí mismo. Como Stephen, y esa voz impersonal que sobrevuela *Finnegans Wake*, Oliveira ama las *paradojas*: “La diferencia entre Manú y yo es que somos casi iguales<sup>468</sup>.” (Ib.:311) En otra escena, el contraste entre dos hábitos consuetudinarios (el constructo cultural de la hora del mate y la del café) lleva a Oliveira al colmo del absurdo: cuando Talita por fin va a pasarle el mate, para lo cual se juega la vida, Oliveira no lo quiere porque es ya la hora del café. Ahora bien, esto rompe todos nuestros esquemas y previsiones interpretativas, por cuanto Oliveira acusa constantemente a todos los constructos de la civilización y las convenciones por simular un orden falso, pero por otro lado, ahora, los horarios ritualizados le parecen indicativos de la caoticidad discontinua, y el desorden horario le parece un fingimiento de una continuidad falsa de lo real:

Vos tendés a moverte en el continuo, (...) mientras que yo soy muy sensible a la discontinuidad vertiginosa de la existencia. En este mismo instante el café irrumpe (...). Los mates han sido (...) abolidos. Decir café con leche a esta hora significa mutación, convergencia amable hacia el fin de la jornada (...) ¿qué tiene todo eso que ver con la hora del mate? Y esas cosas me parece que no las comprendés lo suficiente. (Ib.:313)

---

<sup>468</sup> Vid. Preciado, 1994, *passim*, sobre el uso del antagonismo, la *mediación* y la *mimesis conflictiva* girardiana entre iguales, amigos íntimos y hermanos en parejas de personajes literarios.

Los constructos culturales, que en nuestras mentes y nuestro metabolismo han devenido una segunda naturaleza, con fases metabólicas –naturales– y fases rituales –psicológicas–, no encajan en el *continuum* que es la realidad, sin fases. Nuestra cultura civilizada de discontinuidades, de rituales, es disfuncional respecto al flujo de lo real, pero también ocurre al contrario, y Cortázar lo subraya en modo antropocéntrico: lo disfuncional es la realidad, que tiende a la *entropía* y al flujo.

Hay una escena que recuerda el segundo capítulo de *Un Drame*<sup>469</sup> de Alphonse Allais; en Allais, la mujer huye del marido furioso y, según una *lógica ilógica* (y sin embargo perfectamente comprensible desde la psicología humana), se vuelve a él y él mismo la consuela de sí mismo. Similarmente, aquí se opera otra *lógica ilógica*. Oliveira dice a la Maga que no la ama; contrariamente a todas las expectativas lógicas, ella le dice que si se ha fijado en él es por cómo pone la forma de la boca cuando dice eso, ambos se ríen y hacen el amor (*Vid.Ib.:132-3*). El discurso, como en toda la obra, es *no-serio*, literario y ficcional por definición, hasta el punto de que cuando un personaje interrumpe sus diálogos patafísicos, ignorándolos, mediante la introducción de un discurso convencional, Oliveira le ataca. Así, cuando Gekrepten interrumpe sus elucubraciones metafísicas con una anécdota en la modista que le ha ocurrido esa tarde:

–¿Todo eso te sucedió?  
 –Claro–dijo Gekrepten–. ¿No ves que se lo estoy contando a Talita?  
 –Son dos cosas distintas. (... ..)  
 –Vos repetís todo lo que supone una sanción contra alguien.  
 –Dios me puso sobre vuestra ciudad–dijo Oliveira. (*Ib.:314*)

Oliveira, como Stephen Dedalus, se mueve entre un mesianismo byrónico (“Dios me puso sobre vuestra ciudad”, de hecho, parece una frase de Stephen) y la autocrítica: “Cómo hablo, hermano” (*Ib.:314*) o “Y yo, porque no te vayas a imaginar que me creo infalible” (*Ib.:315*). Oliveira percibe que Gekrepten quiere hacer el vacío al diálogo, corregir lo que para ella es una disrupción. Pero para Oliveira esa corrección hacia lo vulgar cotidiano es la verdadera disrupción, ya que su diálogo es una estructura valiosísima, y es la verdadera realidad, similar al *sobrerrealismo*<sup>470</sup>. Frente al absurdo bello (de los *Cronopios*) está ese otro absurdo feo, repugnante de los no creativos (los *Famas*)<sup>471</sup>:

–(...) esas irrupciones, disculpables cuando son hermosas o por lo menos inspiradas, se vuelven repugnantes cuando se limitan a escindir un orden, a torpedear una estructura. Como hablo, hermano.  
 –(...) Consentimos a cada instante que la realidad se nos huya entre los dedos  
 (...) Zás, la radio anuncia que el general Pisotelli hizo declaraciones. Kaputt. Todo kaputt. “Por fin algo en serio”, piensa la chica de los mandados, o ésta, o a lo mejor vos mismo. Y yo, porque no te vayas a imaginar que me creo infalible.  
 (... ..)  
 –Ahora que ya jugaste bastante, vení a sacar el ropero de arriba de la cama–dijo Gekrepten.  
 –¿Te das cuenta?–dijo Oliveira.

<sup>469</sup> Vid. Eco, Umberto: *Lector in Fabula*: 310-311 (Chapitre II)

<sup>470</sup> Traducción verdadera de Surrealismo.

<sup>471</sup> Equiparamos esta idea con la de su libro de relatos *Historias de cronopios y famas*, porque coincide.

–Eh, sí–dijo Traveler, convencido.  
–Quod erat demonstrandum, pibe. (Ib.:315)

También desmonta esa versión americana del *locus amoenus*<sup>472</sup>, o la Edad de Oro, explotada por García Márquez –si bien es cierto que éste la contrasta, a lo Faulkner, con la naturaleza cruel—:

–(...) Un tiempo en que nadie estaba intranquilo, los tranvías eran a caballo y las guerras ocurrían en el campo. No había remedios contra el insomnio (...)  
–(...) Criaban los ananás en los balcones, (...)  
–(...) Porque Vd no se habrá creído lo de los ananás, supongo. (Ib.:113-114)

Y, además, presenta, aunque en boca de otro personaje, una crítica al arte humanizado, como un chantaje antiartístico, en la línea de Ortega o *Syrens*:

–Lo del progreso en el arte son tonterías archisabidas –dijo Étienne–. Pero en el jazz como en cualquier arte hay siempre un montón de chantajistas. Una cosa es la música que puede traducirse en emoción y otra la emoción que pretende pasar por música. Dolor paterno en fa sostenido, carcajada sarcástica en amarillo, violeta y negro. No, hijo, el arte empieza más acá o más allá, pero no es nunca eso. (Ib.:116)

### IX.3.b.3) Desmontaje del desmontaje como nueva convención: el *tedium vitae*

Constantemente, Cortázar desmitifica el progresismo, lo esotérico, la crítica a las convenciones, la acción de izquierdas, o el indigenismo; rechaza la crítica antisistema, porque presupone un nuevo sistema, cuando su negación de lo real rechaza toda opción, que siempre se tratará de un nuevo sistema. Hay una revisión autocrítica y una alusión autoirónica a los propios recursos de textura y rupturismo empleados, un aviso de que ya están obsoletos, y se usan a falta de otra cosa mejor –también se está de vuelta de eso–, pero con un guiño de jovial escepticismo al lector. Así, por ejemplo, relativiza su crítica al españolazo típico; Perico es el “carpeto” de Goytisolo: “Perico fantasma hispánico subido a un taburete de desdén y adocenada estilística” (Ib.:120) pero Cortázar le permite criticar la perspectiva de Oliveira, en un **posibilismo** abierto:

–(...) Claro que mi país es un puro refrito, hay que decirlo con todo cariño.  
–Empezando por ti–dijo Perico detrás de un diccionario–. Aquí has venido siguiendo el molde de tus connacionales que se largaban a París para hacer su educación sentimental. Por lo menos en España eso se aprende en un burdel y en los toros, coño. (Ib.: 98-99)

Frente a la idealización babeante de lo Otro y el orientalismo contracultural, con que Oliveira –o Goytisolo– desmontan occidente, Cortázar desmonta también el desmontaje:

–Dicotomías occidentales –dijo Oliveira–. Vida y muerte, más acá y más allá.  
(...)  
–(...) Mirá, argentino de mis pelotas, el Oriente no es tan otra cosa como pretenden los orientalistas. Apenas te metés un poco en serio en sus textos empezás a sentir lo de siempre, la inexplicable tentación de suicidio de la inteligencia por vía de la inteligencia misma. (...) hay una especie de equivocación inefable al principio de los principios, de donde resulta este

<sup>472</sup> Interesantemente, Oliveira se llama Horacio (el autor del *Beatus Ille*, feliz aquel que huye del mundanal ruido...) que habla del *locus amoenus* y la alabanza de aldea; pero es el viajero que ha estado en París, en Europa, del lado de allá; mientras Traveler, el viajero, su opuesto, no se ha movido de su casa. No olvidemos que una de las etimologías probables de Odiseo significa lo mismo que Traveler, el que viaja o está en el camino.

fenómeno que les está hablando en este momento y ustedes que lo están escuchando. Toda tentativa de explicarlo fracasa por una razón que cualquiera comprende, y es que para definir y entender habría que estar fuera de lo definido y lo entendible. Ergo, Madrás y Heidelberg se consuelan fabricando posiciones, algunas con base discursiva, otras con base intuitiva, aunque entre discursos e intuición las diferencias estén lejos de ser claras como sabe cualquier bachiller(...). Y por encima y por debajo, la curiosa noción de que la herramienta principal, el logos que nos arranca vertiginosamente a la escala zoológica, es una estafa perfecta. Y el corolario inevitable, el refugio en lo infuso y el balbuceo, la noche oscura del alma, las entrevisiones estéticas y metafísicas.

(Ib.: 212)

La crítica a la acción revolucionaria de izquierdas queda representada en los anglosajones; el Ronald de *Rayuela*, americano, tiene exactamente el mismo rol que el inglés de *Modelo*; redirige las elucubraciones patafísicas hacia la acción revolucionaria organizada:

— (...) En cuanto una cosa empieza a funcionar bien te sientes encarcelado. (...) y tu famoso absurdo se reduce al fin y al cabo a una especie de vago ideal anárquico que no alcanzás a concretar. (... ..) La acción puede servir para darle un sentido a la vida.”

(Ib.:220)

#### **IX.3.b.4) La epifanía de un orden oculto tras el “chaosmos” (la inmensa burrada)**

La *entropía*, o tendencia del cosmos al caos, y del caos a aumentar, clave del postmodernismo ya avanzada en *Finnegans Wake*, es incluso mencionada. Hasta la posible escapatoria del suicidio es equívoca: “La ambivalencia de la soga —dijo Oliveira—. Su función natural sabotada por una misteriosa tendencia a la neutralización. Creo que a eso le llaman la entropía<sup>473</sup>.” La Maga personifica la *entropía*, pero una entropía entendida como epifanía del verdadero orden invisible del que hablaba Heráclito:

No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas. Su vida no es desorden más que para mí, enterrado en prejuicios que desprecio y respeto al mismo tiempo. Yo, condenado a ser absuelto irremediamente por la Maga que me juzga sin saberlo. Ah, déjame entrar, dejama ver algún día como ven tus ojos.

(Ib.:144)

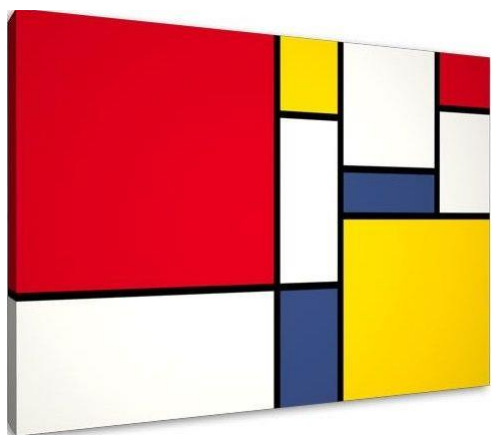
La Maga ve en el orden algo hermoso pero estéril, que sólo expresa el miedo de Oliveira o de Mondrian al caos. El orden aleja del *eros* de la vida, hacia el *tánatos*:

—Sí, vos sos más bien un Mondrian y yo un Vieira da Silva. (...) — ¿Y no se te ha ocurrido sospechar que detrás de ese Mondrian puede empezar una realidad Vieira da Silva? —Oh, sí —dijo la Maga—. Pero vos hasta ahora no te has salido de la realidad Mondrian. Tenés miedo, querés estar seguro. (...) Mondrian es una maravilla, pero sin aire. (...) Y cuando vos empezás a decir que habría que encontrar la unidad, yo entonces, veo cosas muy hermosas pero muertas, flores disecadas y cosas así.”

(Ib.:124)

---

<sup>473</sup> En Stephen abundan momentos como éste, en que verbaliza abstracciones complejísimas que a duras penas puede captar el lector y difícilmente su interlocutor. Aquí, emplea para el diálogo el estilo que correspondería exactamente a un extracto de monólogo interior (frases sin coordinación, telegráficas, concisas, cuyo nexos lógico va sobreentendido). No es casual. Expresa el solipsismo y la intelectualización de Oliveira, y el lector capta esto incluso si no entendiera la idea. Oliveira, cuando dialoga, cada vez más, habla sólo para sí mismo y para el que sea capaz de seguirle, sin importarle si no es así, porque la realidad externa y sus interlocutores son irrelevantes —son la ficción—. Pero a la vez su fragmentariedad expresa el tema del *chaosmos*.



Orden en la entropía: Mondrian



Entropía en el orden: Vieira da Silva

Oliveira necesita mantener la esperanza de aislarse de una realidad falsamente definida y ordenada, y aceptar mirar a la cara a la *inmensa burrada* que es el mundo; para ello, hay que mantenerse en un *kibbutz*.

La *inmensa burrada*, el cosmos, termina por cobrar sentido, porque lo tiene:

Hacia rato que la idea del kibbutz le rondaba, un kibbutz del deseo, hasta que a la tercera vez empieza a aclararse despacito y de golpe se siente que no era una frase absurda, que por ejemplo una frase como “la esperanza, esa Palmira gorda” es completamente absurda, un borborismo sonoro, mientras que el kibbutz del deseo (...) es un resumen eso sí bastante hermético de andar dando vueltas por ahí (...) colonia, settlement, asentamiento, rincón elegido donde alzar la tienda final, (...) y unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Inmensa Burrada, abrirse a la cristalización del deseo, al encuentro. Hojo, Horacio. (Ib.:258)

El *kibutz del deseo es el sueño del maldito que busca la belleza, la verdadera comprensión del Cosmos como algo bello, el Cielo de la rayuela, el azur de Verlaine (chck)*. La fe en una belleza oculta justifica y desprecia el castigo:

Llegar al Cielo a patadas (...) proyectar la piedra contra l’azur l’azur l’azur l’azur, plaf vidrio roto, a la cama sin postre, niño malo, y qué importaba si detrás del vidrio roto estaba el kibutz, si el Cielo no era más que un nombre infantil de su kibbutz. (Ib.:270)

No se trata del sistema capitalista, ni siquiera de la *visio occidental*; la misma realidad es el opuesto, que castiga al soñador. Es la contraposición exterioridad/interioridad que aparece ya en Pound, Eliot, el imagismo y en Joyce: Bloom sufre un contraste doloroso entre realidad y pensamiento. Así, el choque con lo real queda expresado cuando, absorto en la red de asociaciones que denomina *coágulos de tiempo* (paréntesis generados por flujos asociativo-digresivos, relacionables con lo que llama *grumos de ideas* (Vid. notas 75 y 249; cfr. p.295.), sufre un accidente:

Qué frío bárbaro hace”, se dijo Oliveira (...). (...) Se iba a helar lentamente hasta que lo ganara la somnolencia tan bien descrita y hasta provocada en los relatos eslavos, y su cuerpo quedara sepultado en la blancura homicida de las lívidas flores del espacio. Estaba bien eso: las lívidas flores del espacio. En ese mismo momento se pegó un martillazo de lleno en el dedo pulgar. (Ib.: 290)

La ruptura de los constructos pragmatistas es más radical, por cuanto Oliveira no tiene ninguna necesidad de enderezar esos clavos; los encuentra torcidos y quiere ponerlos rectos, ya que la función, la utilidad, *aparecerá por sí sola en algún momento*. Oliveira tiene una fe absoluta en que la consecutividad de las cosas sigue un orden irracional que es innecesario e inútil predefinir, y lo caótico termina por hallar su sitio, *todo llega a su hora*: “‘Es curioso’, pensó viendo pasar la sogá sobre su cabeza. Todo se encadena perfectamente si a uno le da realmente la gana. Lo único falso en esto es el análisis” (*Ib.*: 303). Dentro de esta búsqueda de una unidad está la referencia a *coágulos de tiempo* (ya aludidos en *El perseguidor*), o *grumos* de ideas, y reaparecerá en la *epifanía* del castillo sangriento de *62 Modelo para armar*. Se trata de momentos, como los nudos críticos, en que se percibe la realidad profunda, la que parece ser una autocontradicción inherente a la realidad, “la gran burrada”. De ahí que afirme que Oliveira no soporta la imposición de la realidad sólo por ser la realidad, y que, aludiendo sucesivamente a Ortega y Unamuno, “le revienta la circunstancia” y “le duele el mundo” (*Ib.*:144)<sup>474</sup>.

Los sentimientos, incluida una crisis vital o existencial, tienen causas puramente químicas y azarosas, como la alimentación. Por tanto, el devenir de los acontecimientos y la vida, siguen una lógica causa-efecto más allá de nuestra consciencia o voluntad, una cadena causal fatal y científica, pero tan inasible que es aleatoria e invisible:

Doble fractura del tiempo y el espacio, pensó. La pobre da por supuesto que estamos locos, y se prepara a una vertiginosa vuelta a la normalidad. Si alguien se cae la sangre le va a salpicar, eso es seguro. Y ella no sabe que la sangre la va a salpicar, (...) y no sabe que hace diez minutos le dio una crisis de *tedium vitae* en plena antecocina, (...). Y que el vaso de agua que bebió a las dos y veinticinco estaba tibio y repugnante para que el estómago, centro del humor vespertino, le preparara el ataque de *tedium vitae*, que tres pastillas de leche de magnesia Phillips hubieran yugulado perfectamente; pero esto último ella no tenía que saberlo, ciertas cosas desencadenantes o yugulantes sólo pueden ser sabidas en plano astral, por usar esa terminología inane (*Ib.*:301)

### **IX.3.b.5) La indecibilidad e impensabilidad de todo, y la metaliterariedad.**

La imposibilidad de la comunicación, del relato, y de la comprensión del cosmos, es inseparable de la explicación metaliteraria de la obra en la obra como juego de espejos irresoluble y circo. La imposibilidad de recordar y comunicar los propios recuerdos surge cuando Traveler le pregunta por qué nunca habla de su pasado en París: “Porque en realidad no le podía contar nada a Traveler. Si empezaba a tirar del ovillo iba a salir una hebra de lana, lanada, lanagnórisis, lanatúrner, lannapurna, lanatomía, lanata, lanatalidad, lanacionalidad, lanaturalidad, la lana hasta lanáusea pero nunca el ovillo”. (*Ib.*:366) Es inútil intentar comunicar, porque “la explicación es un error bien vestido”, ya que uno “cree que va a explicar algo, y cada vez es peor” (*Ib.*:339).

Sin embargo, cuando todo se encadene perfectamente a su hora, todo se ordenará en su justo sitio: “Sabés, todo está en el aire. Cualquier cosa que te dijera sería como un pedazo del

<sup>474</sup> Aquí se ve cómo Cortázar, como Joyce, deconstruye la visio convencional del cosmos, mientras Goytisolo, con las mismas armas, las emplea para desmitificar simplemente a España.

dibujo de la alfombra. Falta el coagulante, por llamarlo de alguna manera: zás, todo se ordena en su justo sitio y te nace un precioso cristal con todas sus facetas” (*Ib.*:336). Pero hasta que no se produce ese momento epifánico, el *coágulo*, es imposible expresarse de forma voluntaria. Esto se manifiesta cuando Talita emplea una grabadora para redactar una novela; la grabadora deviene una justificación para rebobinar a fragmentos previos de la propia novela. Talita va hacia atrás, intentando dar con “el dibujo de la alfombra”, el coagulante de lo fragmentario; pero evalúa e invalida siempre todos los fragmentos. Puede leerse esto también como una autocrítica del autor:

Soy yo, soy él. Somos, pero soy yo, primeramente soy yo, defenderé ser yo hasta que no pueda más. (...) REWIND. (...) “El ojo mágico es realmente mágico, las estrías verdes que os...”. Pero lo verdaderamente mágico sería que mi voz dijese: “El ojo mágico juega a la escondida, las estrías rojas...”. Demasiado eco, hay que poner el micrófono más cerca y bajar el volumen. Soy yo, soy él. Lo que realmente soy es una mala parodia de Faulkner. Efectos fáciles. (...) REWIND. (...) “...Faulkner. Efectos fáciles” STOP. No es muy divertido volver a escucharme.  
(*Ib.*:341)

### IX.3.b.6) Introducción del acto físico o de habla transgresor contra la realidad

Anticipando el *violentismo* de Juan Goytisolo, y en el contexto del redescubrimiento de Sade en los 60, en *Rayuela* la violencia se introduce suavemente primero, como un *happening* surreal lúdico —el sacrificio de un objeto, el paraguas—: “(...) lo llevamos hasta lo alto del parque, (...) y desde allí lo tiré con todas mis fuerzas al fondo de la barranca (...) mientras vos profería un grito donde vagamente creí reconocer una imprecación de walkyria. (*Ib.*:50). Y más adelante, la cruel escena de Rocamadour y otras que revelan un desarrollo de su rebelión contra el cosmos hacia la crueldad, la tortura, o la faceta canalla y sádica de su grupo de amigos, el “Club de la Serpiente” (grupo ácrata que se repetirá en “el grupo” de *Modelo para armar*, y similar al de *Juegos de Manos de Goytisolo*). Revelaciones como la violación de la Maga de niña con 13 años por un negro, el negro Ireneo<sup>475</sup>, (*Ib.*:108) o la corrupción de la adolescente Celia<sup>476</sup> por Helène, en *Modelo*, inciden en este *violentismo*. Aunque es fundamentalmente un violentismo simbólico, cuya función es una transgresión de los valores establecidos, en ocasiones las fronteras se traspasan, como en la muerte de Rocamadour.



“— (...) Todos andamos detrás de la pureza, Pero cuidado, amigos, a lo mejor lo que llamamos pureza... —El cuadrado de Malevich —dijo Etienne. —Ecco.” (*Rayuela*: 620)

<sup>475</sup> Lleva el nombre de Ireneo Funes, Funes el Memorioso de Borges.

<sup>476</sup> Celia es llamada “slípin biuti”, como se llama en *Finnegans Wake* a Issy, a Lucía Joyce, y con ello relaciona esta evocación del *tabú* incestuoso con el abuso de Helène sobre Celia.



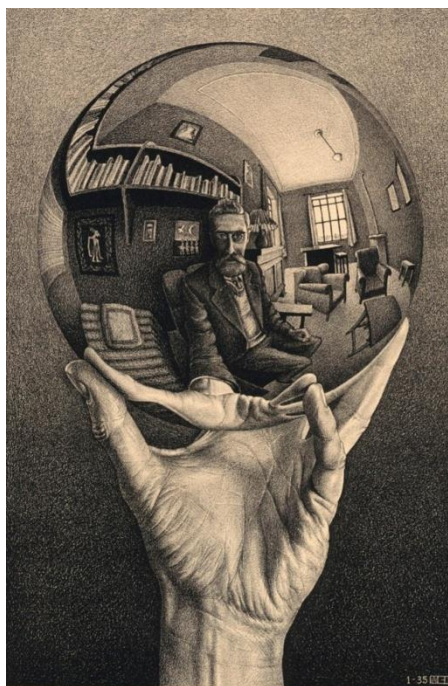
### IX.3.b.7) Una continuación del desarrollo borgiano de la metafísica implícita en Joyce

Lo metafísico borgiano, lo fantástico, mezclado con lo surrealista-patafísico y un constante anglosajón borgiano, y lo real maravilloso indigenista. Pero, cada cierto tiempo, Cortázar desmonta la sugestión gótica, fantástica o metafísica que ha construido, empleando el autodescrédito – como Stephen Dedalus desacredita su teoría romántica de Shakespeare—, con un cinismo humorístico digno de Voltaire o Woody Allen (la negrita es mía):

(...) te parece que solamente estás ahí donde estás. ¿Nunca te fijaste en los picaportes de las puertas, en los botones de metal, en los pedacitos de vidrio? (... ..) Si te fijaras bien verías que por todos lados, donde menos se sospecha, hay imágenes que copian todos tus movimientos. **Yo soy muy sensible a esas idioteces, créeme.** (Ib.: 311)

También el tema del Circo, ramoniano, ayaliano y picassiano<sup>477</sup> aparece cuando Oliveira regresa a Buenos Aires (en *Del lado de acá*) y se reencuentra con Traveler y Talita, que trabaja en un circo. Es la misma irrupción de lo grotesco en lo real racional, y es ésta la única función del circo, puesto que luego lo desmantelan para montar un manicomio, cuya única relación con el circo es precisamente esa irrupción de la irrealidad en lo real. Estas ficciones y fabulaciones,

como las bautiza Borges, marcan una línea de desarrollo lúdica cuyo defecto es una predominancia de la explicación del juego y una escasez del juego mismo. Lo lúdico y lo patafísico, en Joyce, raramente aparecía teorizado, narrado o explicitado, a excepción de algunos retazos sueltos como el *riddle* o la teoría de Shakespeare. Además, siempre aparece dentro de un artefacto que lo engloba, o justificado en la representación de la embriaguez, o en lo onírico del sueño, o en la cosmovisión viquiana, en *Finnegans Wake*. Y, si bien en esta última obra Joyce transforma la realidad entera en un mundo fantástico y *funnominal*, cortazariano hasta el exceso, el irlandés no lo teoriza, cuenta ni explica, no argumenta, ni discute. Joyce, como Virginia



Escher: *Mano con esfera reflejante*, 1935

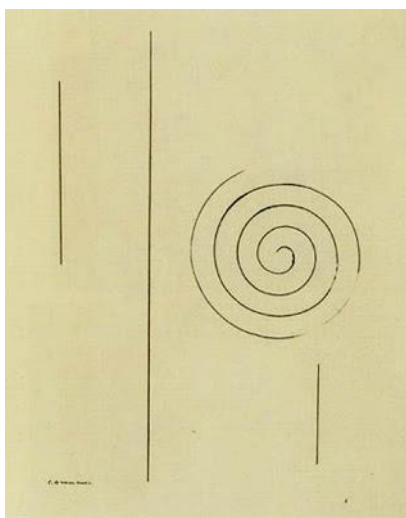
Woolf, lo *pinta*. Por otro lado, *lo fantástico* y *lo absurdo* en Joyce se resuelven siempre dentro de los límites más amplios de un esquema racional y lógico, perfectamente impersonal, que recoge todo su juego lúdico en una gran forma intelectualizada y compleja. La ficción cortazariana es, por tanto, más que una continuación de Joyce, una continuación del desarrollo borgiano de Joyce, que acentúa *lo fantástico*. No obstante, ha de reconocerse a Cortázar que se

<sup>477</sup> El libro *Picassismo* de Gómez de la Serna, que forma parte de *Ismos*, estaba en la biblioteca personal de Cortázar.

sitúa a una mayor altura que el propio Borges, con una perspectiva del artefacto mucho más compleja, en el sentido de que aporta una autoironía humorística que está completamente ausente en el autor de *Ficciones*, e incorpora muchos elementos del desmontaje, del absurdo beckettiano o del propio Joyce que habrían sido impensables en el estilo borgiano.

### IX.3.c. De los nudos críticos de *Rayuela* al vórtex epifánico: 62 Modelo para armar

En el capítulo 62 de *Rayuela*, Morelli proyecta una obra libre de ataduras psicológicas, del espacio y del tiempo; en *Rayuela* se habla mucho de esto pero no se ejecuta. Cinco años después, Cortázar pone este título, 62, con el nombre explicativo *Modelo para armar*, donde efectivamente pone en práctica el proyecto morelliano: los acontecimientos ocurren después o antes de ser narrados, los espacios (París, Londres, Buenos Aires) se igualan, los personajes se disuelven, y es el lector quien debe armar, montar el libro desmontable. Morelli es definido como escritor de infinita obra en espiral, pero ése es precisamente el tótem y el icono de Joyce (el laberinto, el dédalo).



Brancusi, *Retrato de Joyce*, 1929. El dibujo fue tomado del natural junto a otro más figurativo, aunque obviamente Brancusi conocía la identificación de Joyce y el laberinto o dédalo, que simplificó como espiral.

Joyce y la espiral de Brancusi han sido la base de toda la obra del español Martín Chirino<sup>478</sup>.

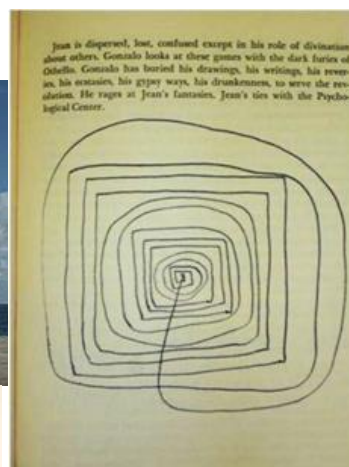


Imagen de laberinto en espiral dibujada en uno de los libros de su biblioteca personal por el propio Julio Cortázar.

Como en *Rayuela*, el principal elemento joyceano está ya en sus fundamentos, en la innovadora estructura de la novela; pero el sentido de 62 *Modelo para armar* no es, como podría sugerir el título, y como se ha interpretado con frecuencia, la elaboración de un artefacto narrativo que

<sup>478</sup> En 1960, con *El viento* aparece el tema clave de Martín Chirino: la espiral, inspirada en la que Brancusi tituló "Retrato de Joyce" en 1929. Chirino explica su obsesión con el símbolo de Joyce, "el padre de su locura": "Me apasiona el mundo de la metáfora y él me encaminó a ella" (Intxausti, Aurora: <http://acabanadevitrubio.wikispaces.com/novas>, 2014) Joyce fue una presencia inquietante hasta que "conseguí entender un poquito de *Finnegans Wake*, una obra imposible que luego he conseguido traducir a mi visión de hombre latino. Por eso es muy bonito cuando en el *Ulisses*, Joyce se coloca en esa posición tan extraña como si hubiera sido Dios. Era muy difícil lo que se planteaba para lograr un pensamiento que fuera total (...)." (Argos, Alejandra de: *Entrevista a Martín Chirino*, sólo en la dirección web: <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9—invitados—con—arte/446—entrevista—a—martín—chirino>, 2015).

consiente al lector montar una serie de capítulos permutables de infinitos modos; eso es más bien lo que ocurre en *Rayuela*, pero, en *Modelo*, el autor advierte que la combinatoria que cada lector ha de armar no es entre los capítulos, sino *entre todos los elementos del texto entre sí*. Se trata de un proceso de lectura similar al que ocurre en *Finnegans Wake*, lo cual es lógico si entendemos que Cortázar ya había hecho su propio *Ulysses* en *Rayuela*, y debía intentar algo más complejo. La lectura va a generar, por comprensión progresiva, dos vórtices epifánicos. El vórtice epifánico principal es más amplio y afecta a toda la novela; el siguiente esquema gráfico representa su funcionamiento, mediante un juego de interconexiones y simultaneidades:

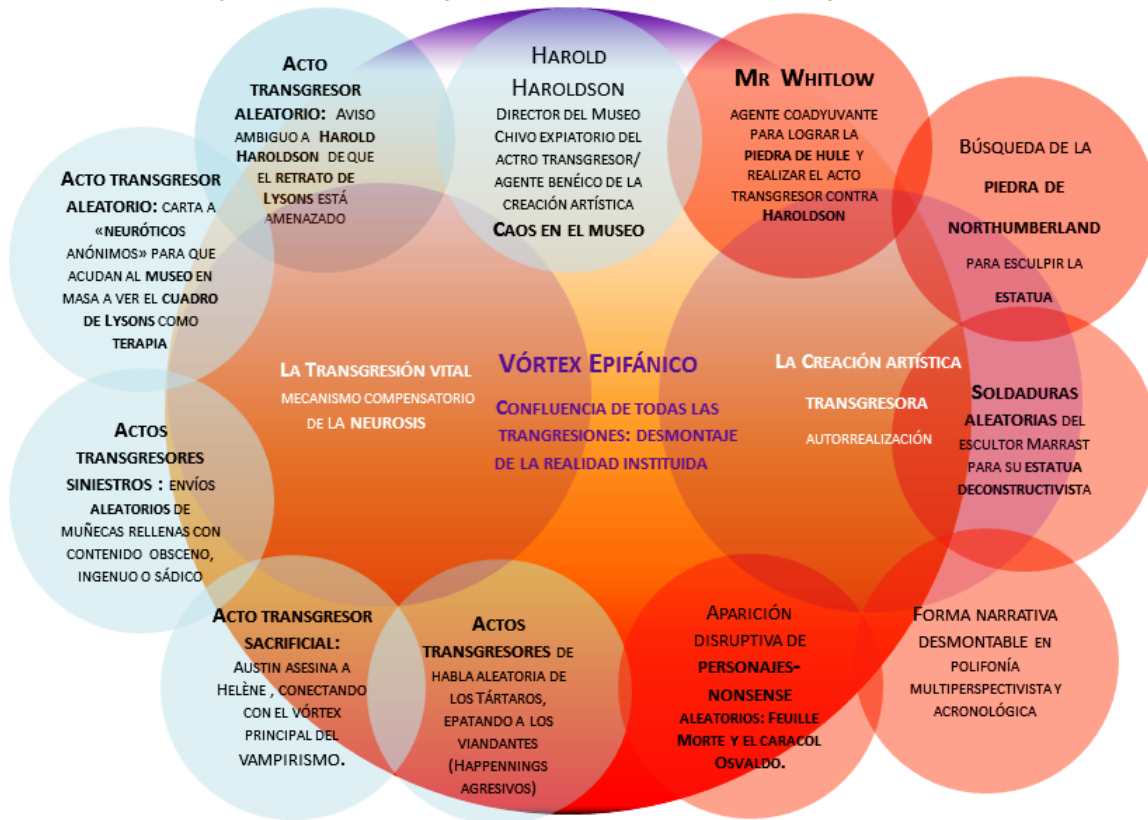


Técnicamente, *62 Modelo para armar* continúa empleando todos los recursos joyceanos y postmodernos de forma suelta, hasta que lo oculto va percibiéndose. *Modelo* insiste en los elementos estéticos joyceanos del *fragmentarismo* y la deconstrucción del cosmos, pero esta vez no emplea la técnica de los nudos tensionales, sino que todo se mueve en torno a la *comprensión reestructuradora* de una *epifanía inicial*, que se resuelve en un vórtice de relaciones y nudos-epifanía, al que se llega mediante la comprensión progresiva. Además, juega con las expectativas del lector generando la *reconstrucción en falso*, un momento en que parece que finalmente todo va a cuadrar, sólo para ver que todo descuadra de nuevo. El asesinato de Helène cumple la misma función que el suicidio de Oliveira: la conclusión queda abierta. Tal renuncia a la definición desmonta la previsibilidad que tienen incluso de los mecanismos de lectura de la obra desmontable; el texto actúa como metatexto, deconstruyendo todo intento de pautar y modelar la realidad.

La principal diferencia entre *Rayuela* y *Modelo para armar* es la mayor multiperspectiva de los personajes y, sobre todo, la solución del *vórtice epifánico* de relaciones subconscientes,

incomprensible, con que inicia. Toda la novela va deshilvanando, imperceptiblemente, las claves inconscientes de ese *deja vu*; solución bien distinta a la de los *nudos tensionales* rayuelianos y más cercana a *Finnegans Wake*, en tanto que también aquí se crean *conexiones multidireccionales* en la mente del *lector cooperativo*, pero estas conexiones son conceptuales, no formal-temáticas. El *vórtex* secundario podría representarse así:

Esquema del *vórtex* epifánico secundario de Modelo para Armar



Este *vórtex* tiene una reiteración con variantes (una suerte de *nudos epifánicos*), como la erección de la estatua de Vercingétorix que, en este caso, constituye el resultado de algo sólido a partir de causas aparentemente caóticas, algo similar a la Providencia viquiana de *Finnegans Wake*, y no menos epifánico que el *vórtex* del *chateau sanglant*.

#### IX.4. El joyceanismo de Guillermo Cabrera Infante

Para cuando, en 1965, aparece *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, exhibiendo tres páginas en blanco y una página en negro, una página llena con la sílaba “blen” repetida, una hoja impresa al revés –que requiere un espejo para poderla leer–, un palíndromo circular e innumerables dibujos similares a *Finnegans Wake*, muchas obras postmodernas han desertado ya abiertamente de la concepción o diseño formal, de la estructuración. Mientras para Eliot y Joyce era necesario un fuerte pero invisible esqueleto para sustituir la ausencia de certezas, la postmodernidad entiende que esta orfandad de pensamiento se mimetiza, precisamente, mediante una desformalización desordenada, y la estructura se empieza a desvanecer para convertirse en *rime*

*sparse*, en un fragmentarismo suelto que convierte la novela en un cajón de sastre: *patchwork*, *collage* o pastiche, algo ya ensayado en *Naked Lunch* (1959) o en *Rayuela* (1963).

Por ello, sin ambages, Cabrera se recrea a veces en variaciones de un *pun*, olvidándose del texto, anclándose en el ingenio, como único eje. Mientras algunas de estas obras son un trasiego de personajes que no regresan, en las tomas sueltas de Cabrera hay una dubitación entre el capítulo de novela y el relato autónomo incluido en una colección. *Tres tristes tigres* inicia así, como *Dubliners*<sup>479</sup>, una serie de historias sueltas, y a la vez, como *Ulysses*, la reaparición de personajes de un capítulo a otro en multiperspectiva (la técnica creada por Anderson en *Winesburg, Ohio*) y una estructura formada por dos historias paralelas (en los capítulos de *Ella cantaba boleros*). Pero ninguna de las tres soluciones se verifica completamente, sino que quedan sugeridas, como pasa en el fondo en *Ulysses*<sup>480</sup>.

El propio título, *Tres tristes tigres*, ya indica el sentido de acertijo, aliteratividad y trabalenguas de toda la novela, repleta de *puns*, epónimos, efectos visuales y señales equívocas que engañan al lector. Elige precisamente este trabalenguas que sugiere el tres místico, triángulo, *menage-à-trois*, o la Trinidad. A pesar de que Cabrera manifestó en 1978 que no había sido capaz de leer *Finnegans Wake*<sup>481</sup>, y de que inicia con varias escenas similares a *Dubliners*, por su ambientación, estructura, personajes, y/o por su epifanía final, resulta inevitable percibir un *continuum* de *puns* que tienen mucho más de *Finnegans Wake* que de ninguna otra obra. Es más, resulta difícil no ver en Cabrera el puente necesario y clarísimo entre *Finnegans Wake* y Julián Ríos. Un mismo ambiente, un mismo aire de bagatela divina preside *Larva* y *Tres tristes tigres*, porque en ambos, la detención y deleite prolongado en todos los posibles juegos de palabras a partir de uno inicial son comunes; y, en la esencia estética, nada tienen que ver con la manera joyceana, donde la reiteración tiene una función aclaratoria de la esencia, y no un complacerse en la técnica por la técnica. El significado (oculto pero clave en *Finnegans Wake*) ha perdido importancia frente al juego. Habíamos dicho que en *Finnegans Wake* el tema es la excusa para la forma, sí, pero a condición de que el tema se tome tan en serio como si se creyera en él. Del mismo modo que Dalí aplica la *proporción áurea* con toda exactitud, como si creyera en ella, y así logra la perfección formal, así hace Joyce. Joyce no elegía un *pun* si no era pluridimensional. Así, cuando, sobre la trivialidad de sus *puns*, replica: “Yes. Some of the means I use are trivial, and some are quadrivial”, no es simplemente una broma que se enfrenta a la pregunta. Como dice Marshall McLuhan, “He means literally that his puns are crossroads of meaning in his communication networks”. (Terrence: 40) El juego de palabras no sólo es convertir *tri* en *quattuor*: observamos la referencia a triple y cuádruple cruce de vías y también, con permiso de McLuhan, al *trívium* y el *quadrivium* (integración de tres o

---

<sup>479</sup> Como traductor de *Dubliners*, parece el único autor que ha percibido su relación con el último Joyce.

<sup>480</sup> Julián Ríos toma este derrotero claramente, llevando el manierismo neobarroco de Cabrera a un degradado rococó. Vargas Llosa y el último Cela se adentrarán en este pastiche postmoderno, para redondearlo dándole un inesperado sentido final de conjunto, de manera más epifánica, más joyceana. El título, con aliteración y siglas muy joyceanas, *Tres tristes tigres*<sup>480</sup>

<sup>481</sup> En una cita anterior, Beckett dice que hablar de leer o escribir *Finnegans Wake* es erróneo.

cuatro enseñanzas en un solo currículo, la educación romana primaria y secundaria). Queremos recordar con esto que el *pun* de Joyce entraña una vasta complejidad, que no es una simple ocurrencia, sino algo muy selecto –como un *haiku* imagista– y que, por tanto, muchos fragmentos que emulan este estilo –como Cabrera o Ríos– sólo en sus mejores momentos alcanzan ese nivel, *aunque parezca lo mismo*. Wood señala esta errónea simplificación:

Cabrera Infante says that he thinks that *Finnegans Wake* is an illegible book and a dead end, and that he has read very few pages of it (Pereda, Cabrera Infante, 109). We might think one needs to go a little further down the street to see if it's a dead end or not. (Wood: 54)

¿Cómo habría que entender la afirmación de Cabrera de que *Finnegans Wake* es un callejón sin salida, ilegible? Tal vez habría que entender que Cabrera toma de *Finnegans Wake* aquello que le parece digno de salvar, pero llevándolo a términos que juzga más razonables y digeribles: un *Finnegans Wake* divulgativo, sin dejar de ser para lectores cultos. Es la línea de Borges, ya seguida por Cortázar, y seguramente se trata de eso, porque eso es lo que logra realizar. En el siguiente comentario es obvia la ignorancia de que *Finnegans Wake* es intensamente sterniana y carrolliana:

As influences, Sterne and Lewis Carroll are far more important for Cabrera Infante than Joyce is. But it is Joyce's practice of language, and especially his long dedication to the manic and uncontrollable multiplication of meaning that helps us to understand many of the intricacies of Cabrera Infante's work, (...). (*Ibidem*)

En realidad sucede lo contrario. Cabrera llega a Sterne y Carroll a través de Joyce, porque, cuando leemos ejemplos como “corridors”, “Moll y Bloom”, “Ana and Livia Plurabelles”, “we may think Cabrera Infante has read a few more pages of *Finnegans Wake* than he says he has. (...) Joyce's practice is the beginning of a theory, and Cabrera Infante takes the theory a little further.” (*Ib.*) En declaraciones posteriores, de hecho, Cabrera defiende la literatura difícil y afirma que la escritura fácil es la que mata la literatura:

Cabrera Infante también destacó del irlandés su «Finnegan's wake», un «paradigma de la dificultad de leer», subrayando que Joyce «esperaba agolpar la vida de todos los hombres» y eso hizo que su novela fuera imposible de leer para el gran público. Y es que en el siglo XIX, tanto Dickens como Flaubert trataron siempre de alcanzar la máxima claridad expresiva. Pero «ello no supone que la facilidad de leer sea una ventaja para los libros, pues los best-sellers son novelas de aeropuerto totalmente desechables». Estos «doctores del facilismo» son los que mayor daño hacen a la novela. (Anónimo, *ABC*, 8 Agosto, 2000: 41<sup>482</sup>)

Ya en el prólogo a *Tres tristes tigres*, aunque despista levemente por el aire latino de su deje, se introducen elementos finneganianos, de forma bien meditada. Se trata de una voz hablando al micrófono para presentar el *show* de Tropicana. En clave, se nos está presentando a protagonistas de la novela o colección de secuencias-capítulos-relatos como invitados al *show*, algo similar a *il Decameron* o *The Canterbury Tales* donde comienzan con un elenco de los diversos protagonistas. Es un *marco* en clave, para que el lector perciba que la presentación se

<sup>482</sup> También en la dirección web: “<http://www.cubanet.org/htdocs/CNews/y00/ago00/08o4.htm>”

dirige a él. Aparece una actriz, “madmuasel Martin Carol (...), as they say in your language, Mecsí bocú!” (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*: 5), el heredero de las sopas Campbell (acaso un guiño a Warhol), “MísterCampbellelfamosomillonarioherederodeunafortunaensopas” (*Ib.*) “The Great Emperor of the Shiners, His Excellency Mr Lincoln Jefferson Bruga” (*Ib.*), una quinceañera en su típica puesta de largo, Vivian Smith Corona Álvarez del Real, “el coronel Cipriano Suárez Dámara, M.M., M.N. y P.<sup>483</sup>” (*Ib.*:6). Y su esposa, Arabella Longoria de Suárez Dámara, el senador y publicista doctor Viriato Solaún, la poetisa Minerva Eros, “con su figura escultural y su voz que es la voz de la cultura<sup>484</sup>” (*Ib.*:7) y el fotógrafo Códac (=Kodak). Con habilidad, introduce el inglés de forma natural en la escena –ya que hay público norteamericano–, lo que le permite hacer los mismos juegos multilingües que Joyce –inviabiles jugando con una sola lengua–:

(...) Cuba, the most beautiful land human eyes have ever seen, as Christofry<sup>485</sup> Columbus, The Discoverer, said once, you hap-py visitors (...) WelCOME to Cuba! All of you... be WELlcome! Bienvenidos, as we say in our romantic language, the language of colonizadors and toreros (bullfighters) and very, very, but very (I know what I say) beautiful duennas. (*Ib.*: 4)

Finalmente lo redondea, con dos *puns* (*en malva*) a lo *Finnegans Wake*, el primero aliterativo, y el segundo *pun* en la vena finneganiana-shakespeariana:

I know that you are here to sunbathe and seabathe and sweatbathe. Jojojo ...My thousands of apologies for You. –There that are freezing in this cold of the rich, that sometimes is the chill of our coolness and the sneeze of our colds: the Air Conditioned I mean. (*Ibidem*)

La malapropiación “Christofry” (Christopher) del fragmento previo anticipa con “fry” el tema del frío/calor y tiene que ver con sweatbathe, freeze, chill, coolness, colds, porque finalmente concluye: “(...) it is time to get warm. (...) In fact, to many it will mean heat! (...) And when, ladies and gentlemen, I mean heat is HEAT!” (*Ib.*) En efecto, nos está avisando del calor contenido en buena parte de la obra. Es una *imitatio* de la *presentación del libro dentro del libro* en el primer capítulo de *Finnegans Wake*; Joyce previene de las dificultades del texto (como aquí el frío) para concluir alentándolo con las risas y el picante que promete: “Cry not yet! There’s many a smile to Nondum, with sytty maids per man, sir, and the park’s so dark by kindlelight”. (*Finnegans Wake*: 20). Es idéntico: un prólogo en *captatio benevolentiae* mediante un recurso de contraste alentador: vamos a encontrar risas y doncellas tras el esfuerzo, en *Tres tristes tigres*, calor tras el frío; además, el prólogo interior de *Finnegans Wake* abre el texto invitándonos a escuchar, pues ya suena el cuerno: “But lay it easy, gentle mien<sup>486</sup>, (...) Comsy see! (...) Lissom! Lissom<sup>487</sup>! I am doing it. Hark, the corne entreats! And the larppnotes prittle.”

<sup>483</sup> Teniendo en cuenta que las siglas se dicen en discurso oral, resulta joyceano el uso de siglas.

<sup>484</sup> Aquí juega con cultura, es, escultura y voz, muy finneganianamente, sin llevarlo al neologismo forzado. Debe leerse seseando, con lo cual suena un sonoro siseo que es una aliteración constante.

<sup>485</sup> Sic. en el original. El juego finneganniano está legitimado por el limitado inglés del presentador., como una malapropiación involuntaria del personaje que es un guiño joyceano del autor simultáneamente.

<sup>486</sup> /leitiesi dyentelmian/ es una fusión que evoca: “ladies y gentlemen + miennes+ lay + take it easy + late +gentle/mean.”

<sup>487</sup> Listen!

Cabrera hace lo mismo, con el telón que se alza: “Showtime!” Señoras y señores. Ladies and gentlemen. (...) Discriminatory public (...) Curtains up!”. (Cabrera Infante, *Tres Tristes Tigres*: 3-7). Pero Cabrera combina el finneganés y lo sintetiza con lo epifánico de *Dubliners* (incluye verdaderas versiones veladas de algunos de estos relatos, que tradujo él) y texturas de Faulkner. Así, el primer relato inicia en un modo plenamente faulkneriano: con un inicio *ex abrupto*, una niña, cuyo modo simple de razonar y expresarse (marcado por la polisíndeton de la conjunción y, en negrita nuestra) es plenamente mimético, relata en un monólogo muy fluido, no interior, una anécdota en la que se vió involucrada, dejándonos con las ganas de saber lo que vió (como en *What Maisie Knew* o en *The Sound and the Fury*): “Lo que no le dijimos nunca a nadie fue que nosotras también hacíamos cositas debajo del camión. Pero todo lo demás lo contamos y toda la gente del pueblo lo supo enseguida y venían a preguntarnos y todo.” (*Ib.*: 11). Está claro que vió una escena sexual (alguien hacía “cositas”), pero el lector quiere saber cómo ocurrió todo<sup>488</sup>. Es faulkneriano, pero es que Faulkner toma de Joyce —y Cabrera conoce bien a ambos— esta idea que no es sino la epifanía: revelación sordida de una realidad oculta, relatada de forma oblicua y con “scrupulous meanness”. Hay, además, un siniestro *leitmotiv* obsesivo en el relato, cuando la niña desvela inconscientemente su preocupación porque los hombres siempre le preguntan la misma “cosa”: “Muchachitas, vengan acá, ¿qué cosa estaban haciendo ustedes debajo de ese camión?”; conociendo “The Sisters”, “Araby” y “An Encounter” comprendemos que hay mucho de *Dubliners* no sólo en el tema epifánico, sino en la textura, forma y estructuración de esta secuencia-relato, que puede leerse autónomamente como un cuento. Está el mimetismo de la voz y la psique, el mero recuento de un descubrimiento de actos sexuales prohibidos de personas desconocidas (“An Encounter”), el voyeurismo (“Araby”), y está el final-sorpresa<sup>489</sup>, expresado además en un tono muy similar al de “The Sisters”. Compárense, si no, ambos finales. En *Tres tristes tigres* se produce una anagnórisis cuando la niña descubre el mal que ha hecho al contar la historia, que termina por deformar y exagerar, sin ser capaz ya de distinguir lo verdadero de lo falso:

Fue en Pueblo Nuevo que supimos que el novio de Petra no había vuelto más por el pueblo (...) y nos enteramos de que Petra no salía a ningún lado, porque la madre tenía la puerta de la casa todo el día cerrada y nadie la veía y la vieja no hablaba con nadie (...), y no se trataban con nadie, como antes, que siempre estaban haciendo visitas. (*Ib.*: 16).

Muy similarmente, el niño de *The Sisters*, que sólo sabe que el cura ha muerto, se entera de algo terrible que no se esperaba. Este instante epifánico lo experimenta en paralelo al lector, produciendo una mimesis del efecto y una empatía estético-afectiva, haciendo que la epifanía lo

---

<sup>488</sup> Ocurre aquí como en *In Cold Blood* o en *Crónica de una muerte anunciada*, donde el lector descubre que quiere saber los detalles a pesar de que desde el principio conoce el desenlace, lo cual desde luego desmonta los presupuestos convencionales de la *expectativa* novelesca, según los que se suponía que la atención del lector se debe a no conocer el desenlace; esto desvela que el relato *per se* es capaz de mantener la atención del lector.

<sup>489</sup> Este rasgo de asombro, susto o sorpresa final, empero, no es propio sólo de *Dubliners*, desde luego, sino que tiene magníficos ejemplos en todo el relato breve de origen ruso, gótico, en Poe y en el relato fantástico y de ciencia-ficción. El asombro terrible indica una correlación entre *lo sublime* y *lo epifánico*.



sea también para el lector. De este modo: “And what do you think but there he was, sitting up by himself in the dark in his confessing-box, wide-awake and laughing-like softly to himself? (... ..) So then, of course, when they saw that, that made them think that there was something gone wrong with him...” (*Dubliners*: 15)

Hay también elementos próximos a *Ulysses*; al igual que Ayala y Cortázar, usa la ausencia de puntuación aplicada a un flujo de pensamiento con la excusa de una carta femenina. Y aprovecha la mimesis de la escritura de una persona analfabeta funcional para incorporar la técnica de escritura automática disfrazada de flujo de pensamiento para así mejor sumergir al lector en el ambiente colorido de La Habana, en el anunciado *heat*:

Te juro por mi madre santa Estel que me dieron ganas de romperle la cara por la frescura y la sinberguensería conque lo dijo, con la parejería conque habló como si no fuera mas que una vejiga culicagá que todavía no ha cumplido diez y seis. Valga que Gilberto me dijo que después de todo ella ni era hija mía ni cosa que se le paresiera y que yo lo que tenía que hacer era ocuparme de mi casa y dejar que el mundo se callera. Tu hija, ¿sabes lo que dijo? Eso mismo, eso mismo fue lo que dijo y se fue. (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*: 18)

La carta mal escrita tiene la misma fluidez y discurso de pensamiento femenino que el monólogo final de Molly Bloom. La escritura automática que transcribe el sueño de aquélla se nos muestra aquí como escritura automática por ignorancia que transcribe el flujo de pensamiento sin asociaciones inconscientes pero prácticamente no redactado, es decir, se trata de escritura oralizada. La relatividad modernista/postmodernista de la identidad aparece aquí integrada cuando la comadre denuncia la falsedad de la publicidad, del *star system* cubano, en la que entra deslumbrada la adolescente hija de su amiga por su soberbia, cambiando primero su identidad, su nombre y, luego, su identidad sexual. A la comadre Delia, no sólo le escandaliza este prometeico ascenso social a cambio de venderse, esta *hybris*, sino todo un mundo sin principios en que nombre, sustancia y moral son cambiantes:

(... y que tú crees que bimos allí en El Mundo, pues a tu hija anunciando la Polar. Ella casi está en cueros (...) y luego sigue un letrero que parese una cosa indecente y no lo es y sí lo es si lo miras bien y en medio de todo esto como si el letrero fuera una mano de letras los dedos así como de letras manosean toda a tu hija Gloria Pérez que ya no se llama ni Gloria ni Pérez ni cosa que se le paresca.

Ella se llama ahora cuba Venegas que parese ser un nombre que vende según nos dijo ella, pero a mí no me preguntes qué es lo que vende. (...) La última vez que vi a tu hija que ya no sé ni cómo se yama (...). Bino aquí una tarde por la tarde con una amiga rubia y las dos traían pantalones (...) Ella y su amiga se cuchichiaban (...) y asta se encendían los sigarros una a la otra tú sabes (...) y salieron al patio y se reían de los vecinos y se cojían las manos (...) (*Ib.*: 20-23)

Esta visión ingenua de Delia anticipa el mundo cambiante de Bustrófedon, Cué y La Estrella que comienza en *Ella canta boleros*; otros fragmentos son directamente orales. En ellos se produce la misma sensación de fluidez pero se transcribe la entonación, la música, las *liaisons* y los énfasis, como en la llamada telefónica que sólo reproduce una voz –idea iniciada en

*Aeolus*—, voz que deviene en topos de la novela post-joyceana y reaparece en numerosas obras (como en *La noria*) como en ésta:

¿Livía? Beba, Beba Longoria. La misma. ¿Cómo andas miamiga? Me alegro verdá. Yo, en el duro. No, qué va miamiga, sanita comuna mansanita. A, no hace mucho pero tengo la vos tomade todas maneras. (...) Tú me conoce que yo siempre sío dormilona (...) pérate un minutico miamiga, no vaya colgar (...)  
¿Qué testaba disiendo? (Ib: 35)

También aparece el autodescrédito de la obra, el guiño irónico al propio lector, haciéndole comprobar si ha leído mal y obligándole a volver atrás, como Sterne, Ayala o Joyce. Además, está la vacilación del narrador, que, marcando un universo inseguro e incierto, interrumpe el relato para corregirse a sí mismo o disculparse por una duda, revelando irónicamente el marco ficcional: “Me quedé de piedra picada mirando a la pared. No a la pared, a una litografía que había detrás —detrás de él, no de la pared.” (Ib.: 39); o “Era un *profesional* (¿lo pongo con mayúscula y lo hago imprimir en Stymie Bolds de 90 puntos?)” (Ib.:41); o “(...) los ojos claros y europeos me miraban con la franca mirada comercial que lo convirtió de emigrante miserable en jefe de empresa (¿es jefe de presa?)” (Ib.:40). Es una secuencia-capítulo de relativismo; así, desde donde está sentado, en la puerta se lee “*odavirP*” (Ib.:40), y la vacilación, la indefinición y la descomposición de la identidad aparecen también, y precisamente emplea los nombres múltiples, como Joyce, como siempre de forma menos rupturista:

“El señor Solaún lo recibirá enseguida, Ribot.”  
Le dije a Jossie o Yossi o Yosi, “Ciudadano Maximiliano Robespierre Ribot”, pero no entendió. Ése es mi autorretrato: me paso la vida gastando mis cartuchos pocos en muchas salvas. Podía haberle dicho, como otras veces que tampoco entendió o ni siquiera oyó, Giambattista Bodoni Ribotto o William Caslon Rybot o Silvio Griffio di Bologna. (Ib.:40)

El narrador-testigo es aquí culto y el texto aparece totalmente redactado y sin signos de oralidad, pero sigue siendo rupturista porque emplea, aunque de forma muy medida, rasgos finneganianos; marca con una sola linde ortográfica el origen español de un personaje, o funde palabras (la negrita es mía): “Habló la **esfingerente**:/—¿Cuánto gana ustez?” (Ib.:41)

El cambio de transcripción (exhibicionista, hiperbólico y chusco, en el caso del presentador) se nos muestra como redactado (en los pensamientos de los intelectuales), escritura oralizante (en la carta), oralidad descuidada (en la llamada) y redacción correcta con puns (en el tipógrafo culto) etc. Todo ello apunta a la mímesis: la textura formal se adapta a cada situación en cada caso a la manera de Joyce, aunque sin su compleja mímesis a nivel estructural.

No hay una voz narrativa, ni menos un autor omnisciente. Hábilmente, crea un *marco sin narrador*, mediante el recurso a la presentación del público de Tropicana, *hecha por un personaje*. Sólo se oyen voces, como en Faulkner (algo que no ocurría exactamente en el *Ulysses*, donde sí se empleaba un narrador, aunque ínfimo y distante). En esta armazón de artefacto-magnetófono faulkneriano, capaz de mimetizar el colorido del *melting-pot* y el *heat* habaneros, todos los elementos joyceanos (el diálogo metaliterario teatralizado, la materialidad

del signo, el pun, la oralidad, la digresión, la parodia...) componen un desmontable cortazariano, pero esta vez incorporando las voces no redactadas, el monólogo interior y el simultaneísmo en modo mimético, a la manera joyceana. Podríamos bautizarlo como *estructura cero*, que sigue las líneas del OULIPO<sup>490</sup> o de *Un coup de dés*: es la literatura aleatoria. Ésa es la diferencia con Joyce, que, especialmente en *Finnegans Wake*, mostró deliberadamente cómo podría ser una novela aleatoria de estructura cero, mediante la impresión que su textura generaba en apariencia, aunque a la vez la dotó de una estructuración oculta—si bien inhumanamente inasible y compleja—. Es el paradójico cierre que, como mencionamos anteriormente, requiere una *obra abierta* para no disolverse en la nada. En *Tres tristes tigres*, el poeta-héroe, Bustrófedon, es el escritor que no escribe. Finalmente, “hay un escritor perfecto o completo y es aquel que no está escribiendo (“*potentia scriptoris perfecti in arte sua, cum non scripserit*”<sup>491</sup>). (Baixeras: 110) “La *parole* reordena la *langue*” (*Ib.*:96) en una “poética sensorial” (*Ib.*:134); el mundo no se relata, sino que brota en un modo dramático, oralizante, de negligencia ortográfica. Obsérvese aquí la técnica del *contrapunto* aplicada a la oposición exterioridad/interioridad, incluida en un monólogo interior recordado, que además emplea la técnica señalada en la carta de Rocamadour, la carta de Felicita y el *Yes* de Molly Bloom de la palabra-motivo que marca un *staccato* diferido contra la melodía dinámica del discurso en progresión:

Seguía *tocando* y *tocando* vi a Arsenio Cué llamar al camarero y pedir la cuenta *tocando* y *tocando* despertar a Silvestre y vi al prieto escritor levantarse y empezar a salir con Vivian y Sibila cogidas de los brazos y *tocando* Cué estaba pagando él solo bastante y *tocando* regresó el camarero satisfecho *tocando* y lo vi irse a él también y reunirse con todos en la puerta y el botones abrir las cortinas y *tocando* salieron por la sala de juego roja y verde y bien alumbrada y la cortina cayó sobre, detrás de ellos *tocando*. No me dijeron ni hasta luego. Pero no me importó porque estaba *tocando* y seguía *tocando* y todavía iba a seguir *tocando* un buen rato. (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*: 98-9)

Ese modo dramático danza entre el monólogo joyceano de *Ulysses* y los diálogos-farsa del esperpento (que marco en malva), el *teatro del absurdo* (en rosa) o Pérez de Ayala (en azul). Y desde luego, *Finnegans Wake* (en verde); el siguiente fragmento enlaza lo antedicho con Julián Ríos, incluida cierta *autoindulgencia con banales rasgos de ingenio* (en naranja):

—¿Do cabe Que ve—do? También conocido por Qué Vedo . ¿Era Paco o no era?  
 —El primer problema está resuelto, como tantos otros, por Borges, que dice que Quevedo no era un escritor sino una literatura. Tampoco es un hombre, es una humanidad. La historia de la España de su tiempo. No es un contradictorio, porque esa historia era contradictoria entonces.  
 —Entonces ni Cervantes ni Lope fueron contradictorios.  
 —Lope menos que nadie. El Félix de los ingenios, el más feliz de los genios<sup>492</sup> fue lo contrario de Shakespeare.  
 —Y de Marlowe.

<sup>490</sup> “Ouvroir de Littérature Potentielle”, de Queneau, Perec y Le Léonais.

<sup>491</sup> La potencia perfecta del escritor es/sería perfecta en su arte, si no escribiera/aun cuando no escribiera.

<sup>492</sup> La referencia a la *coincidentia oppositorum*, la *felix culpa* y al *Phoenix culprit* joyceanos es inherente a la confusión adrede de Fénix de Ingenios por Félix de Ingenios, junto al juego genio/ingenio (que parecen opuestos por una falsa partícula privativa “in-“, pero son casi sinónimos).

–Ése es el padre de todos nosotros.  
 –¿Eres tú un contradictorio?  
 –Es una figura de retórica.  
 –¿Quién? ¿Marlowe o tú?  
 –Mi manera de hablar.”

(*Ib.*: 458-9)

Incorpora el *take* jazzístico de Cortázar en una constante interpretación improvisada (estilo *performance*), contracultural, de voces y escenas que irrumpen; pero además, explica metaliterariamente lo que ejecuta:

Una vez le pregunté al Chapo que cómo lo hacía y me dijo que fue (...) *improvisando en el momento mismo de la grabación*. Solamente así se hace un círculo de música feliz en la cuadratura rígida del ritmo cubano. (...) Barreto me decía que había que quebrar el cuadrado obligatorio del ritmo, que siempre tiene que cuadrar, y yo le puse de ejemplo al Beny, que en sus sones, con su voz, se burlaba de la prisión cuadrada, planeando la melodía por sobre el ritmo, obligando a su banda a seguirlo al vuelo y hacerla flexible como un saxo, como una trompeta ligada, como si el son fuera plástico. (*Ib.*: 90-1)

Como puesta en práctica de esta estética, en el siguiente fragmento juega como quiere con el ritmo cuadrado del discurso oralizante faulkneriano, rompiéndolo con una *digressio* de autodescrédito textual y del lector, la ironía del acto de escritura, y el ritmo exactamente calculado para cuadrar al final:

Veníamos bajando Silvestre y yo en mi carro por la calle O, viniendo del hotel nacional y atravesamos 23 y pasamos como un pedo por frente al Marak y Silvestre me dijo Las luces y le dije ¿Qué? Y él me dijo Las luces, Arsen, que te van a meter una multa porque ya eran más de las siete y nada más bajar la lomita de O y atravesar 23 había oscurecido y en un convertible no es fácil darse cuenta si es de día o es de noche (ya sé que alguien va a decir que cómo es posible, que si yo sé lo que digo, que si no veo que un convertible es un carro abierto y todo se ve mejor: a esa persona o personas o muchedumbre puedo decirles que yo he dicho solamente que en un convertible no es fácil darse cuenta si es de día o de noche”<sup>493</sup>, ver más arriba, y que todavía no he dicho si la capota está baja o subida, ya que no soy Pru, un amigo mío, Marcel Pru, fabricante de la bebida oriental que lleva su nombre, a quien le gusta más que el mantecado, para esas enumeraciones infinitas, lo que quise decir y no dije es lo que los felices propietarios de convertibles comparten conmigo (... ..) esa euforia del día que está en su mejor hora, con el sol de verano poniéndose rojo sobre un mar añil (...) y eso es lo que yo iba mirando, y sintiendo el aire de la tarde en la cara y la velocidad entre pecho y espalda, cuando este Silvestre me sale con lo de Las luces) y encendí las luces. (*Ib.*:141)

Como se ve, introduce la asistematicidad joyceana, en la ruptura ortográfica expresiva (comillas que cierran donde nunca se abrieron, “me dijo Las luces” evitando la convención de “me dijo:–Las luces”), que en Faulkner se da, pero no es asistemática.

Mucho más fiel a la técnica joyceana que otros autores, Cabrera liga el ritmo y la melodía al *pun* y la paronomasia, que no rara vez hacen referencia directa a Joyce (abajo, en verde); la novela expone, además, su raíz carrolliana (abajo, en malva). Baixeras comenta:

Pero en el centro del escenario un solo personaje sobresale, Bustrófedon: “Bustrófoton”, “Bustrófotomatón”, “Bustrófenix”, “Bustrofeliz”,

<sup>493</sup> Sic.: las comillas se cierran pero no se han abierto.

“Bustrofonema”, “Bustromorfema”, (...). En la historia de la escritura hay varios ejemplos de escritura bustrofédica (*boustrophedon*). Sabemos que fue utilizado, de manera especial, en un período de transición de la escritura griega. Significa “vuelta del buey”, en referencia al modo en que el buey tira del arado: primero en una dirección y luego en otra. Las connotaciones de la obra de Cabrera no son, en modo alguno, casuales. Porque Bustrófedon, como Humpty Dumpty, “proponía entonces una literatura en que las palabras significantes significaran lo que le diera la gana al autor, que no tenía más que declarar al principio en un prólogo que siempre que se escribiera noche se leyera día o cuando pusiera negro se creyera rojo o azul (...) y después de que el libro estuviera escrito, suprimiera el prólogo (...)”  
(Baixeras:129)

La explicación a la obsesiva referencia de Joyce al *buey (bous)*, que relaciona arar con escribir, aparece aclarada en *Exorcismos de esti(l)o*<sup>494</sup>: “Tu palacio, Minotauro, se llamará laburinthos (...) , me inspiré en la forma en que ara tu pariente el buey. En principio, me dijo, pensé llamarlo bustrófedon concéntrico”. (Cabrera, *Exorcismos de esti(l)o*: 78). Abundan fragmentos de forma y efecto similar al flujo de conciencia –aunque suelen ser monólogos interiores recordados y redactados, bien que anortográficos y oralizantes–. En estos casos, abunda la *polisíndeton*, generalmente el nexa “y” copulativo; su principal compromiso es con la palabra, discriminando claramente la estética como autónoma. En sus propias palabras, su obra “se movió hacia una zona absolutamente estética, dejó de plantearse problemas éticos de cualquier índole para plantearse todos los problemas estéticos” (Rodríguez Monegal, 1968: 49-80). Aplica el *número simbólico* y el *trabalenguas* desde el título, consecuencia lógica del postestructuralismo y el postmodernismo, obra devenida *happening, take, performance* efímero y no planificable:

“quería (...) que sugiera prácticamente nada acerca de su contenido, y éste fue el título más próximo a un título abstracto, puesto que el número tres, el adjetivo triste y el nombre común tigre se reúnen nada más que en función de dificultar la pronunciación (... ..) Me gustaba, además, la justicia sin duda poética del didactismo un día metódico del trabalenguas, que terminó en puro juego, sin sentido (...) la terrible asimetría del tres que brilla oscuramente en el bosque de la mente”  
(Baixeiras.:142).

La palabra se despoja así de su valor semántico, adquiriendo su valor corpóreo, físico, de sonido y ritmo, y eliminando los últimos vestigios de estructuración. Cabrera proclama la literatura aleatoria: “No habría más que tirar los dados (...). Quizá tuviéramos entonces verdaderos poemas y el poeta volvería a ser un nuevo hacedor (...) Lo de aleatorio no sería una aproximación o una metáfora. *Alea jacta est* quiere decir que se tiró el dado, como creo que sabes.” (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*: 359) La comprensión progresiva puede verificarse, pero se genera, como en toda obra abierta, un número de lecturas –de reconstrucciones– ilimitado. El mundo aparece simbolizado como representación, por una voz ventrílocua que no lo oculta, teatralizado como teatro, *theatrum mundi*: “Las versiones barrocas del *theatrum mundi* poseen una estructura base (1. Dios es el escenógrafo de una comedia.2.La vida terrena es una comedia.3.el hombre es un actor.4.El mundo es un escenario teatral)” (Nota 133, en

<sup>494</sup> Nótese que el título alude el *Exercices d’estile* de Queneau, fundador de OULIPO.

Baixaieras.: 127). En esta celebración de lo excesivo, Cabrera aplica todos los recursos creados o desarrollados en *Finnegans Wake* y *Ulysses* sobre la estructura permutable, desmontable y abierta cortazariana, incrementando el rupturismo y la mimesis joyceanas, pero minimizando su opacidad. Los vocablos, por fin, cobran voz en la narrativa castellana; el monólogo por fin se desarrolla al modo joyceano, pudiendo combinarse con el *contrapunto*, incluyendo el contraste interioridad/exterioridad, integradas como en Joyce en una textura formal que es un tejido con valor en sí mismo. Sin embargo, como en todo Cabrera –y en los hispanoamericanos–, la naturalidad con que ha asimilado la influencia faulkneriana y joyceana genera un discurso personal en tema y forma. No hay nada forzado: la obra y la influencia se integran, como postuló T. S. Eliot. Sólo Julián Ríos llevará el joyceanismo más lejos –aunque renuncia a su discurso personal–, pero encuentra el camino ya recorrido por Cabrera, y a él, a Cortázar y a Cela le debe ya esa aceptación culta de la técnica joyceana.

#### **IX.5. Influencia de Joyce en García Márquez, Vargas Llosa y otros**

Esta relación es importante precisamente porque es demasiado profunda para ser obvia. Cabrera Infante señala, al ganar el Biblioteca Breve en 1964 con *Tres tristes tigres*, que “sin la lengua bífida del irlandés, ni Nabokov ni Cortázar ni Queneau ni Donald Barthelme ni yo podríamos hablar hoy el mismo idioma con diferente acento: la torre de Martello es nuestra Babel”. (Bensoussan, Albert: 4) Pero la mayoría de autores no muestran claramente o no saben hasta qué punto Joyce les ha influido, lo cual es tan importante o más. Como los aviones modernos, no se parecen nada al primer modelo, pero se lo deben todo. García Márquez menciona a Faulkner y Woolf, pero el origen de la técnica básica de ambos está en Joyce:

La hojarasca (...) es una obra un tanto despatarrada, impulsiva, verbosa, escrita a saltos y arranques que no llegan a encadenarse completamente y a veces se pierden en la maraña. El autor parece dar vueltas a su tema al revés y al derecho sin encontrarle nunca los puntos cardinales. (...) Le salía por los codos, inconexa y sin ningún propósito "literario", el único de sus libros, dice, escrito "con verdadera inspiración". Recuerda que lo absorbía y lo arrastraba un torrente de ideas que reventaba todas las compuertas. Era su época faulkneriana.

En Faulkner –insiste que habría que nombrar también a Virginia Woolf– había encontrado, si no una temática, en todo caso un arte y un estilo. Como tantos de nuestros escritores antes que él, llegó a Faulkner como a una revelación. Y se entusiasmó. "Cuando leí a Fauikner, pensé: tengo que ser escritor." Los materiales caóticos que entraban en el arte faulkneriano, dice, se parecían mucho a las materias primas de la vida colombiana. Faulkner le mostró cómo podía ser manejada y trasformada esa turbulencia elemental (Harss: 396-97)

Problemente pensaba en la expresión plástica, vital, que Faulkner había logrado sobre los mismos elementos configuradores de la literatura latina ya desde las crónicas de Indias: la inmensidad y colosales dimensiones de la flora, fauna y los espacios del Mundo Nuevo –el *discurso de la abundancia*–, la civilización, por un lado un elemento invasor de la vida natural, y, por otro lado, siempre amenazada por la barbarie y la arbitrariedad cruel de una naturaleza

desmesurada. En una entrevista, dijo a William Kennedy<sup>495</sup> que *The Hamlet*, la primera obra de Faulkner traducida al español, era "the best South American novel ever written" (cit. en Hamblin:221). Ciertamente el hecho de que use el nombre de Macondo para referirse al departamento de Sucre su pueblo natal, de modo tan similar a como Faulkner bautizó Yoknapahawpha al Condado de Lafayette es el inicio de la comparación. En ambos casos se emplea el recurso para permitir que lo irreal o lo mágico tenga cabida; sin embargo, también en ambos casos, hay mucho más recuento de una realidad que es de por sí irreal o mágica, que distorsión hacia lo irreal de una realidad anodina. Y ello incrementa la similitud.

En un diálogo con Mario Varga Llosa, García Márquez defiende que la principal diferencia entre su generación de novelistas hispanoamericanos y la anterior fue Faulkner. ¿Y por qué precisamente Faulkner? El mexicano Carlos Fuentes señala que el sentimiento de derrota y tragedia del Sur profundo es similar al del ambiente hispanoamericano; Vargas Llosa, que considera haber aprendido en Faulkner que la estructura puede ser el personaje protagonista, atribuye su influjo en Latinoamérica al hecho de que la sociedad preindustrial y reticente al progreso es perfectamente asimilable a la realidad hispanoamericana. (Vid. Hamblin: 221) "Yo creo que es el método. El método 'faulkneriano' es muy eficaz para contar la realidad hispanoamericana. Inconscientemente fue eso fue lo que descubrimos en Faulkner" (García Márquez, Gabriel y Vargas Llosa, Mario, *La novela en américa latina: diálogo*: 52). Hace notar que Yoknapatawpha County tiene riberas en el Caribe (ya que es parte de Mississippi, con riberas en el Golfo de México, que está en el Caribe, y arguye que "de alguna manera es un escritor del Caribe, de alguna manera es un escritor latinoamericano" (*Ib.*:53). Es indudable que ese sincretismo psicológico—cada región es muy distinta si se vive en ella largo tiempo—está motivado por un elemento tan simple como el hecho de que leían a Faulkner en español, es decir, leían un Faulkner ya con fuerte sabor hispanoamericano, como puede verse en la traducción para Seix Barral de *Sartoris* que incluimos al hablar de Faulkner (Vid. pp. 109-10). Sin embargo, pocos años más tarde, García Márquez se enfrenta a la insistencia de los críticos en la influencia de Faulkner sobre él; piensa que le insistieron tanto sobre ello que la idea le convenció, pero observó más tarde que, en realidad, él había escrito *La hojarasca*—donde ya está su estilo y su método de fabular—antes de leer a Faulkner (Vid. *Ib.*:52), y apunta que fue Kafka, y no Faulkner, el que le hizo desear ser escritor. (Hamblin: 221) Todo esto se queda en agua de borrajas para nosotros, cuando descubrimos que su primer relato, *La tercera resignación*, de 1947, tiene una más que obvia inspiración en *As I Lay Dying* (1930): trata de una madre que, debido a un diagnóstico fatal de su hijo, comienza a construirle el ataúd antes de que muera. Combinándolo con Kafka, dado que el niño no muere, la madre tiene que encargar ataúdes cada vez mayores. Que esto ocurriera en su primer relato resulta una prueba

---

<sup>495</sup> Lo que es indudable, porque el propio autor lo admitió, es la influencia de García Márquez y de Juan Rulfo en *Ironweed* de William Kennedy, un "Hades" permanente en que los muertos están en diálogo con los vivos sin ninguna explicación. La posibilidad de que Pérez de Ayala influya sobre Aldous Huxley o Joyce, los latinos sobre Faulkner, o Goytisolo sobre Burroughs es algo que tampoco debemos descartar. Por otra parte, la postura política de García Márquez puede haber condicionado su final negación de la influencia de un norteamericano.

incontestable del influjo de Faulkner. Es cierto que el influjo de Kafka es más potente, como prueba *Crónica de una muerte anunciada*, que desarrolla en longitud y aclimata a Colombia, con gran maestría verbal, el tono impersonal, el clima mental, el argumento y muchos detalles de *Un fratricidio* de Kafka.

En los hispanoamericanos hay elementos, como la fractura del tiempo, que desarrollan posibilidades incluidas pero no totalmente exploradas en Faulkner y Joyce. Ambos, a pesar de romper el tiempo, potencian el presente sobre el uso decimonónico del pasado narrativo. García Márquez va a incorporar el futuro, saltando a conveniencia en el tiempo, de modos diferentes a Joyce (pero impensables antes de él). En el arranque de *Cien años de soledad*, en la línea borgiana, fantástica, deslumbra su hallazgo técnico de una *prolepsis ex abrupto*, o sea de la anticipación directa del futuro. Puede leerse como una *analepsis* –o un *flashback* relatado–, pero en seguida observamos que queda como una pincelada y no se vuelve a ese tiempo, con lo que queda como futuro incrustado:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de 20 casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. (*Cien años de soledad*: 7)

Hemos conocido el desenlace de su vida, y, no obstante, ya que no conocemos las causas de su fusilamiento, y, en puridad, ni siquiera sabemos quién es este personaje, lejos de haber eliminado el interés, el narrador lo espolea. De este modo, a la par que hace una innovación magnífica (es algo que no habría hecho un Modernista) emplea mecanismos que crean interés y ceban al lector, usa tramas sentimentales sin complejos; y por más que emplee prodigiosamente el tiempo, el léxico y la cadencia de la lengua, es efectivamente más heredero de la novela decimonónica que de la vanguardista. Los avatares y cambios de fortuna, el sentimentalismo, elementos del XIX, pueblan Macondo. También Vargas Llosa en *La tía Julia* y *El escritor* juega con el folletín, en este caso radiofónico, pero pone una distancia entre esa inspiración *kitsch* en la baja cultura y la novela misma, ya que son creaciones de un personaje, no del narrador principal. En *La tía Julia*, el juego del fragmentarismo y el vórtex finneganniano es muy visible. El salto en Sudamérica de la novela de baja cultura a una novela del más alto nivel fue tan fuerte y rápido, supone un avance tan radical, que en la novela del *boom* aún perviven efluvios folletinescos, ahora vistos con ironía o retomados en forma postmoderna. Es lógico integrar la tradición en lo nuevo, y la tradición hispanoamericana tiene más que ver con lo folletinesco –aunque también con las *Crónicas de Indias*– que con Flaubert o Kafka que también están presentes. Cuando un *modernista* se desliza por el tiempo, es siempre por algún fin estético elevado, pero nunca tan básico como crear expectativas que espoleen la lectura; de ahí la eliminación de la trama, que no tiene otra finalidad. Es cierto que en el fragmento de *prolepsis* –o referencia a hechos futuros– citado, García Márquez logra introducirnos



abruptamente en el relato, resumiendo un largo período, en realidad toda una vida, en pocas líneas. Es cierto también que realiza un ejercicio de malabarismo que sorprende por su facilidad, su naturalidad. Pero también podría plantearse que se realiza un usufructo pervertido de técnicas y hallazgos modernistas, convirtiendo en juego de manos el manejo del tiempo, en lugar de usarlo para más elevados refinamientos artísticos. Como Vargas Llosa, o incluso Cortázar, no se parece a Joyce en apariencia; incluso su relación con Faulkner, tan comentada, se limita a poco: al mundo personal del autor, y a ciertos fragmentos de destrucción cósmica ligados al sur deprimido que ya comentamos al hablar de Faulkner. En los planos estructural, narratológico y estilístico, el parecido es escaso. Pero sería ingenuo no ver que su acercamiento a la saga se hace a sabiendas de que ya nadie puede creer en la saga romántica, y sólo es interpretable en un sentido eminentemente esteticista, lúdico, lírico y metadiscursivo. Esta distancia y este texturismo, esta partida del autodescrédito son ya más joyceanos. Hay una evidente *exhibición del marco ficcional* (aunque luego absorba intensamente al lector en esa ficción) en ese estilo desmesurado, *no serio*, del narrador, una voz impostada que rebosa literariedad y lírica desde las primeras frases, voz que es con diferencia el verdadero protagonista de la obra, como la voz de *Finnegans Wake*. En muchos autores, como Vargas Llosa, García Márquez, Rulfo o el microrrelato de Monterroso No hay un parecido obvio, no hay *imitatio*, pero sus *estéticas de vuelta de todo* no habrían sido posibles sin Joyce.

García Márquez revela que siendo “un jovencito” (hacia 1947, con 20 años) leyó *Ulysses*, y “estaba yo muy influenciado por Joyce y Kafka, y escribía enrevesado de modo que pocos me entendían” (Campos: 11), y cómo se encontró con la obra de Joyce hacia 1947:

Jorge Álvaro Espinosa, un estudiante de derecho que me había enseñado a navegar en la Biblia y me hizo aprender de memoria los nombres completos de los contertulios de Job, me puso un día sobre la mesa un mamotreto sobrecogedor, y sentenció con su autoridad de obispo:  
 –Ésta es la otra Biblia  
 Era, cómo no, el Ulises de James Joyce, que leía a pedazos y tropezones hasta que la paciencia no me dio para más. Fue una temeridad prematura.  
 (García Márquez, *Vivir para contarla*: 239)

Como la mayoría de lectores cultos hispanoamericanos y españoles (y de cualquier otra nacionalidad), los autores sabían que *Ulysses* era “la otra Biblia”; no eran capaces de encontrarle las costuras, leían fragmentos, llegaban a la conclusión de que nunca podrían entenderlo o de que era imposible; y aunque empezó a convertirse en un libro eternamente cerrado, en una casa podía faltar otra cosa, pero el *Ulysses* debía estar siempre en la estantería de la esquina o sobre la mesa, “porque podía entrar alguien en cualquier momento y ¡ay si no...!; sin el Ulysses...(...) Representaba un poco el *decorum* de los años 60 tener el Ulysses” (en De Benedetti, min.4:10- 4:40). Entonces, en Faulkner y Woolf encontraban mucho de Joyce que sí eran capaces de asimilar para su método narrativo, aun sabiendo que, aunque no lo entendían, en el fondo, “la Biblia” era *Ulysses*: “Años después, ya de adulto sumiso, me di a la tarea de releerlo en serio, y no sólo fue el descubrimiento de un mundo propio que nunca

sospeché dentro de mí, sino además una ayuda técnica invaluable para la libertad del lenguaje, el manejo del tiempo y las estructuras de mis libros. (García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*: 239) En efecto, cuando planifica la construcción de su soñada epopeya sobre su propia familia, *Cien años de soledad*, toma la resolución de releer con más madurez a Faulkner y Joyce para mejorar su método (la negrita es mía):

Entonces tomé conciencia de que mi aventura de leer Ulises a los veinte años, y más tarde El sonido y la furia, eran dos audacias prematuras sin futuro, y decidí releerlos con una óptica menos prevenida. En efecto, **mucho de lo que me había parecido pedante o hermético en Joyce y Faulkner se me reveló entonces con una belleza y una sencillez aterradoras**. Pensé en diversificar el monólogo con voces de todo el pueblo, como un coro griego narrador, al modo de Mientras yo agonizo, que son reflexiones de toda una familia interpuestas alrededor de un moribundo. No me sentí capaz de repetir su recurso sencillo de indicar los nombres de los protagonistas en cada parlamento, como en los textos de teatro, pero me dio la idea de usar sólo las tres voces del abuelo, la madre y el niño, cuyos tonos y destinos tan diferentes podían identificarse por sí solos. (*Ib.*:355)

Vargas Llosa también rememora cómo leyó el *Ulysses* e hizo su recorrido en Dublín, no reconociendo en la ciudad alegre, festiva y hospitalaria que encontró la ciudad gris de Leopold Bloom. Alfonso Rumazo señala la influencia de Joyce en la literatura hispanoamericana no como imitación, sino integrada en un realismo dialéctico que, tomando el eterno realismo español, deviene irónico en Cortázar o en Marechal (Rumazo: 406-12). Con Joyce coinciden, además de en los saltos cronológicos, el sexo explícito, lo onírico, y, sobre todo, en que comparten la misma concepción del texto como juego y textura.

## CAPÍTULO X

### JOYCEANISMO EN ESPAÑA DESDE 1960 HASTA EL FIN DE SIGLO

#### X.1. La consagración joyceana de los sesenta: Martín-Santos y Martínez-Menchén

En 1960, en *La Estafeta Literaria*, Hans Ziegler señala por fin el *entronque simbolista* de Joyce, hasta entonces no mencionado en España, indicando semejanzas profundas entre *Un coup de dés* y *Finnegans Wake*, que la técnica joyceana es *simbolista*, y que lo esencial del método lo creó Mallarmé: para expresar lo inexpresable es necesario ‘sugerir el objeto’, como ya sabían los maestros del terror gótico, y Poe, padre del simbolismo. (G<sup>a</sup> Santa Cecilia: 193)



*Un coup de dés*, de Mallarmé (1897), fragmento. La similitud de este simbolista con Joyce en el uso plástico de la palabra impresa sobre la página es manifiesta.

Por medio de sugerencias enigmáticas, se impone al lector un esfuerzo, una dificultad y una serie de desciframientos. Esto echa por tierra la generalizada demarcación de Joyce al Surrealismo, y la de incomprendibilidad meramente *dadá*, reduccionismos inaceptables, y completa la aceptación, que ya empieza a instalarse, de la complejidad de la estructura subyacente al magma superficial de *Ulysses*.

Cabot, en 1961, ya afirma que hay “mucho más lógica en este caótico texto de Joyce que en las más serenas y ecuánimes páginas de Aldous Huxley” (*Ib.*:201) porque “brota (...) de la exacta adecuación entre el ilógico, caótico, oscuro y tumultuoso pensamiento virgen y su ilógica, oscura y tumultuosa transcripción en el papel” (*Ib.*). Las encuestas de la misma revista sobre las diez mejores novelas del siglo XX revelan que Cela, Luis Goytisolo (no Juan), Baquero Goyanes, Ynduráin y Tàpies incluyen a Joyce; es ya considerado un clásico ineludible, aunque no entusiasme a todos. Que Delibes, en 1960, escriba que “todo novelista es hoy joyceano y proustiano hasta cierto punto, como lo es forzosamente cervantino” indica que la recepción ha dado un giro copernicano. El intento de Juan García Hortelano, en 1961, con *Tormenta de verano*, si bien algo naif, marca otro hito de aceptación de la necesidad de técnicas derivadas de Joyce. Como broche, en 1962 Seix-Barral publica *Tiempo de silencio*, que pasa inadvertida; pero en 1964 –lamentablemente, sólo al morir el autor—estalla la aclamación casi unánime.

## X.2. El joyceanismo en *Tiempo de silencio*: la fórmula de Martín-Santos

La repercusión de Luis Martín-Santos es enorme, y cambia el rumbo de la novela; a pesar de su costumbrismo, su subjetivismo joyceano da la puntilla al tremendismo de postguerra, al experimentalismo de moda y al realismo social behaviourista. Como dice Amorós:

La novela como búsqueda lingüística es la tendencia iniciada por Joyce que culmina en el *nouveau roman* y en los recientes hispanoamericanismos. Pero, ¿quién ha hecho esto en España antes de Martín-Santos? Miró, Ramón, la novela deshumanizada y Ayala. Todos ellos por un camino equivocado para la eficacia narrativa. El camino que sigue Ayala es conceptuoso, intelectualista (más que intelectual), con ribetes de casticismo y popularismo. Su estilo es muy clásico, muy trabajado, algo cervantino o gracianesco.

De todos modos se trata de una posibilidad distinta de lo habitual en nuestra patria (...)  
(*Ib.*: 213)

Y es con gran jovialidad y frescura joyceanas que Martín-Santos recupera el tiempo perdido. El crítico joyceano Antonio Vilanova, en *Destino*, señala:

Martín-Santos no ha hecho más que sustituir el uso abusivo del relato objetivo y del diálogo en estilo directo, tal como aparece en el Jarama de Sánchez-Ferlosio, por la narración en estilo indirecto (...) el narrador sirve de intermediario entre el personaje y el lector, es que el autor no sólo refleja los hechos a través de un prisma completamente subjetivo (...). En el caso concreto de Luis Martín-Santos, cuya adscripción a los módulos narrativos de Joyce es patente y manifiesta, las ventajas de esta técnica que tiende a refractar la realidad a través del temperamento y de las ideas del autor, cobran una importancia que no puede ser soslayada.  
(cit. en Santa Cecilia: 205)

Esto no está bien enfocado; desde el punto de vista técnico, lo joyceano es, precisamente, que es Pedro quien contagia al narrador de su estilo y cosmovisión. Otra cosa es que Pedro sea un *alter ego* de Martín-Santos, y así el narrador refleje al autor, pero para ello habría que probar la identificación entre Protagonista, Narrador y Autor.

Los pasajes, recursos asintácticos, neologismos, exhiben la asimilación de Joyce, pero están sostenidos por la frescura de un alegre hallazgo personal, un ludismo aún más joyceano. La inmediatez del ahora en la presentación y el signo lingüístico sobre el papel, su potencia icónica, gráfica y semántica, su ironía textual que exhibe el marco formal, se acerca más a la voz de Joyce que ningún autor hasta el momento; otra cosa es el nivel estructural, donde no hay nada de la estructura exacta joyceana: ni el paralelo exacto de los capítulos con los cantos odiseicos, ni su mimetismo de la forma del capítulo con su tema, sino que se usan de forma libre las alusiones y el estilo. Señala Palley: “The structure of Martín-Santos’ novel, however, although complex, is much less rigid than the structure of *Ulysses*, and its parallel with the *Odyssey* is more general” (*Ib.*:218). Y Alfonso Rey: “Martín-Santos pudo exponer procedimientos literarios y preocupaciones ideológicas personales, que nada tenían que ver con Joyce pero que no serían posibles sin la plataforma que supuso su *Ulises*”. (*Ibidem*)

*Tiempo de silencio* no se limita a imitar elementos del procedimiento narrativo de *Ulysses*, como *Las últimas horas*. Se crea su propio método, más abierto, como Faulkner, método que le permitía digerir muchos aspectos de Joyce pero también otras realidades literarias. El tono logrado y la trama resultan muy similares a *El árbol de la ciencia* barojiano, y acaso quiso integrar a Joyce poundianamente, eliotianamente<sup>496</sup>, en la tradición española. Otra cosa sería integrar la tradición española en una cosmovisión modernista, pero pareciera aquí que Joyce se ha colado a prestar su virtuosismo ocasionalmente para una novela con una *visio* cósmica noventayochista, y salpimentar la enésima trama de la España fatalista. El científico joven, Pedro, con anhelos regeneracionistas, choca con el muro de la contumaz parálisis celtibérica y acaba en decepción noventayochista. Buena parte de la obra es autobiografía objetivada. Al prescindir de la prevalencia del estilo de Joyce y privilegiar el asunto, la obra recae en la trama convencional. Pero hay fragmentos muy joyceanos, y al emplear el estilo libre indirecto y el monólogo interior, aun preservando la subjetividad del caduco autor omnisciente, Martín-Santos logra un espléndido sucedáneo para todos los lectores.

Martín-Santos toma de Joyce temas, escenas, sucesos y tratamientos formales, disponiéndolos dentro de su esquema lineal y autorial, a conveniencia. Se permite usar el *monólogo interior* en propio beneficio dentro de este marco autorial, como un mero recurso; extrae de *Ulysses* el empleo de un marco espacial urbano, (Dublín/Madrid) convertido en itinerario simbólico y mítico de aprendizaje, con sus tiendas y sus calles. Parodia una diversidad de estilos literarios y no literarios, usa la pluralidad de perspectivas; además, es

---

<sup>496</sup> Nos referimos a la integración recíproca entre la tradición literaria y el talento individual de Eliot.

análoga a *Circe* la escena en que Pedro y Matías, como Stephen y los estudiantes de medicina, se dirigen al burdel; explota con éxito los neologismos cultistas y desarrolla más que Joyce los científicos y médicos –siendo psiquiatra, y Pedro médico–. Por poner un ejemplo, aplica ocasionalmente el correlato objetivo y el método mítico; incrusta la técnica del resumen de conversación en forma telegráfica<sup>497</sup> en el flujo de conciencia, cuando Pedro desengaña a una estudiante proustiana:

Juegucillos estéticos. Olas que vienen y van. Mareas del espíritu. (...) Evidentemente, sí, evidentemente. Hay que leer el *Ulysses*<sup>498</sup>. Toda la novela americana ha salido de ahí, del *Ulysses* y de la guerra civil. Profundo sur. Ya se sabe. La novela americana es superior, influye sobre Europa. Se origina allí, allí precisamente. Y tú también, hija mía, tú también. (...) Amén. Así sea. Ansisuatil<sup>499</sup>.  
(*Tiempo de silencio*: 79)

Vemos aquí también las alusiones a obras literarias y artísticas típica de Joyce, pero hay aquí un juego de espejos metaliterario, toda vez que precisamente *Tiempo de silencio* alude al *Ulysses* que remite al lector a *Tiempo de silencio* –su equivalente hispano–. Pero, en su macroestructura general, la obra es muy diferente al *Ulysses*, más de lo que algunos fragmentos de microestructura pueden hacer creer. Martín-Santos, como los del 27, entiende que hay que aprovechar las técnicas modernistas para hacer algo de alta calidad, seleccionando mucho y regulando las rupturas. Las diferencias son muchas. Además de recaer en el tratamiento lineal con trama y en el predominio de una redacción convencional, Martín-Santos no se sustrae al tópico, de efecto fácil, de denunciar el contraste entre las clases altas y los desheredados. En este contexto, lo chabacano celtibérico –como la picaresca con que se consiguen las ratas de laboratorio y las chapuzas con que las cría el Muecas, que no tienen paralelo en *Ulysses* pero son muy barojianas– es distinto de la *parálisis irlandesa*: si en Joyce hay rebelión e indignación, aquí hay resignación. Es el realismo caracterial de la narrativa española, donde Sancho Panza o Álvaro Mesía terminan por tener razón en su aterradora *visio* desengañada del mundo, y el héroe idealista claudica, como claudica Pedro.

Pero, sobre todo, la intervención del narrador interpreta o incluso contradice a veces a los personajes; Martín-Santos no ha descartado la desaparición del autor omnisciente *intrusivo*, poniéndose en el plano narratorial previo a Joyce en que se encontraban los noventayochistas. Ha caído en lo que Torrente ya preveía, es decir, usar a Joyce como mero condimento. Pero la altura narrativa de muchos pasajes en la técnica del estilo lo acercan a Joyce por instantes que destellan, pasajeros, deslumbran, y se disuelven de nuevo en Baroja. No obstante, el *monólogo interior* de Pedro imita aspectos de Joyce en que ningún hispano ha reparado, o al menos emulado, ni siquiera después de él, como el verdadero tono y la cadencia de la prosa joyceana,

<sup>497</sup> Que, formalmente, es idéntico a un monólogo interior y que ya usa Joyce en Néstor, en el resumen rápido de la lectura de una carta.

<sup>498</sup> Este efecto del juego de espejos autoirónico se reitera en Martínez-Menchén; en la primera de sus *Cinco variaciones*, que es una parodia del capítulo IV, hace una réplica de Bloom en otro personaje, que monologa interiormente sobre óperas, películas, novelas, y, como Pedro, acaba citando al propio Joyce.

<sup>499</sup> Este amén ritual oriental recuerda mucho al final de *The Waste Land*, pero aquí es autodescrito.

y su peculiar empleo del *hipérbaton*, que, en el siguiente fragmento, aparece reiterado al final imitando el modo quiasmático joyceano, generando así una continuidad en la discontinuidad de la descripción (el subrayado es mío):

Alegres transcurrían los días en aquella casa. (...) Gentleman-farmer Muecasthone visitaba sus criaderos por la mañana donde sus yeguas de vientre de raza selecta, refinada por sapientísimos cruces endogámicos, daban el codiciado fruto purasangre. Emitía órdenes con gruñidos breves que personal especializado comprendía sin esfuerzo y cumplimentaba en el ipso facto. (...) Sonoros golpes de fusta conseguía en altas botas de cuero. (Ib.:65-66)

De manera más obvia que en otros fragmentos, se aprecia aquí además la *deformación por hipérbole* propia de *Cyclops*, en el engrandecimiento irónico y reducción al absurdo del submundo del Muecas, mediante anglicismos, tecnicismos, expresiones encomiásticas: lo que retrata es que sus hijas analfabetas (“personal especializado”) cruzan ratas (“yeguas de vientre de raza selecta”), que no pueden seleccionar, sino por el contrario ha robado del laboratorio, y, por tanto, ha de cruzar padres de ratas con hijas (“refinada por sapientísimos cruces endogámicos”). No falta un belarminismo (al instante=“en el ipso facto”, en vez de “ipso facto”). La hipérbole irónica, al decir lo contrario de lo que se piensa, de forma exagerada, aporta ironía y humorismo, quita hierro, y a la par intensifica por contraste el submundo. Además, si su redacción casi siempre es de un vanguardismo moderado, su calidad estética y técnica es sin embargo sobresaliente. En el siguiente fragmento usa sólo la digresión y la asíndeton en un flujo de casi dos páginas incesantes, y sin embargo, debido al uso técnico del ritmo, modula el cansancio de modo que el efecto estético del final es espectacular y rupturista sin la oscuridad joyceana o ayaliana:

Hay ciudades tan descabadas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos (...) tan favorecidas por un cielo espléndido que hace olvidar casi todos sus defectos, tan ingenuamente contentas de sí mismas al modo de mozas quincenas (...) tan poco visitadas por individuos auténticos de la raza nórdica (...) tan llenas de tonadilleras y de autores de comedias de costumbres, de comedias de enredo, de comedias de capa y espada, de comedias de café(...), tan abufaradas de autobuses de dos pisos que echan humo cuanto más negro mejor sobre aceras donde va la gente con gabardina los días de sol frío, que no tienen catedral. (Ib.:15-16)

Ante un fragmento así, la calidad destaca por encima de su impropiedad narratológica (una especie de empleo del *monólogo interior*, casi *stream of consciousness*, aplicado al narrador omnisciente). En la estética de *Ulysses* esto sería una aberración, e incluso cuando Joyce afronta un narrador en forma de *stream*, en *Finnegans Wake*, lo justifica integrándolo en la mimesis de un pensamiento o sueño, o dicho de otra manera, el narrador es la humanidad soñando (un personaje en *stream of consciousness* más que un narrador). Se verifica, pues, una malinterpretación del uso y sentido de los recursos en Joyce y Eliot, error que ya sucede en Faulkner, Woolf o *La colmena*. Pero es una *culpa feliz*; este error va a engendrar en todos ellos la fórmula del narrador postmoderno, y si no resultó obvio el error, es porque también tiene

sentido, pero *otro* sentido. Martín-Santos va a ser de los primeros en aplicar las técnicas y no el espíritu joyceano.

El ritmo reiterado mediante el vocativo hombre (negrita) (que aparece en el “Yes” de Molly, en el “Rocamadour”, de Cortázar, o en la carta al “padre” de Ayala) es otro recurso que emplea, desarrollándolo en contraste con pueblo (negrita azul):

De este modo podremos llegar a comprender que un **hombre** es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un **hombre** (... ..) que el **hombre** –aquí– ya no es de **pueblo**, que ya no pareces de **pueblo, hombre**, que cualquiera diría que eres de **pueblo** y que más valía que nunca hubieras venido del **pueblo** porque eres como de **pueblo, hombre**. (Ib.:19)

Martín-Santos, sobre todo, y como se ve en todos los fragmentos citados, ha asimilado de Joyce *la integración de la forma lírica (rítmica y fónica) en la narrativa*, y, en especial, para potenciar la sensación de *stream*, emplea la cadencia musical y el sonido (en lugar de considerar que tal musicalidad es antinatural en la narración, o en el *stream of consciousness*). Mucho más legible que Joyce o Faulkner, de quienes toma la inmediatez brillante del presente inmediato, eliminando su oscuridad<sup>500</sup>, *Tiempo de silencio* marca los sesenta desde su edición en 1962: los autores consagrados de postguerra quieren devolver el guante, y los jóvenes son espoleados por su éxito internacional. Su impulso es apoyado por la irrupción de la literatura hispanoamericana con *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa el mismo año. Las obras y opiniones de los hispanoamericanos tienen ahora un gran peso, decisivo, y resulta que casi todos exhiben o mencionan el influjo de Joyce o Faulkner (que apunta hacia Joyce). Se empieza a hablar del *boom* hispanoamericano; hay una colonia en Barcelona que alberga o mantiene un contacto fluido con Fuentes, Vargas Llosa, Cabrera Infante y Cortázar. Jóvenes y consagrados recogen el guante del psiquiatra y los americanos: Sánchez Espeso, los Goytisolo, Guelbenzu, se lanzan a la innovación joyceana.

### X.3. Entre los 60 y los 70: Martínez-Menchén, Juan Goytisolo, otros

El limitado joyceanismo de Martín-Santos se da también en otros autores que aspiran a incorporar con más intensidad las nuevas técnicas. En noviembre de 1964, y por tanto después del fogonazo de *Tiempo de silencio*, Martínez-Menchén asegura que:

La novela española sigue, en cuanto a planteamiento y técnica, estrechamente relacionada con los modos y posturas de la novela del siglo XIX. No se ha hecho en España –salvo contadas excepciones– después de la guerra una novela que pueda considerarse, desde el punto de vista de forma y enfoque, más avanzada que la realizada por la generación del 98 (Martínez Menchén, 1964: 18-9)

Por otro lado, Menchén señala un hilo conductor que pasa por Pérez de Ayala hasta Martín-Santos, que hubiera sido mucho más continuado y florecido sin la guerra y el exilio:

---

<sup>500</sup> Evitando la farragosidad de Ayala, y con la ventaja sobre *Ulysses* de no ser traducción.



El hecho es que sí existe una lógica continuidad entre el 98 y la novela intelectualista de Pérez de Ayala (...) Ayala, que ataca a Joyce, está, sin embargo, en muchas cosas cercano al irlandés, y una novela como *Tiempo de silencio*, del malogrado Martín-Santos, nos da la razón (...), al ver en ella, junto al desarrollo de la técnica de Joyce, una asimilación del tratamiento lingüístico del Pérez de Ayala de *Belarmino y Apolonio* (*Ibidem*)

Pero, “al malograrse la generación (...) esta continuidad se rompe (...)” (*Ibidem*), y, de esta manera, en los 60, “el escritor joven se verá separado de sus inmediatos antecesores y tendrá que dar un brusco salto atrás para encontrar el necesario punto de partida dentro de la cultura patria” (*Ib.*) En 1963, el propio Martínez-Menchén acaba de reivindicar su propuesta de cómo integrar lo joyceano, al publicar *Cinco variaciones*; las cinco variaciones van en orden de edad, como ocurre en *Dubliners*, aunque elimina la infancia. La primera variación es una imitación integral del tema al estilo de *Calypso*, acaso porque era el único traducido (recordemos, por Giménez Caballero) al que podía acceder en español: un hombre sale a la calle, cuenta el dinero que lleva, va a mandar cartas, mantiene una actividad voyeurística, se hace preguntas sobre la psicología femenina, observamos un doble lenguaje de provocación/rechazo, piensa en estrenos de óperas, películas y libros, recuerda haber visto la ropa interior de una mujer al bajar de un coche –como Bloom–, persigue a una chica toda la tarde, pasa por correos, se pregunta por el tacto de las estatuas desnudas, finalmente cambia de opinión y compra un helado y regresa a la pensión sin ningún cambio. En estos pasajes, lo sexual es más explícito que en Bloom, intensificado en el personaje, que por momentos parece un psicópata pero se revela inocuo y, más aún, una verdad surge paulatinamente, a través de un doloroso amor platónico (Dolores) que se revela progresivamente. Un *leitmotiv* que es también un *pun* (¡Ay, Dolores!) y que va marcando el ritmo. Cada vez queda más claro que en realidad se trata de un amor platónico por una mujer. Vemos a un hombre que ha perdido a su familia y adivinamos una epifanía hacia el final donde se nos revela la nostalgia del amor de su madre (es el tema joyceano del *amor matris* como la única verdad en este mundo). Pero la cosa tiene más enjundia: proviene este *leitmotiv* de otro similar en una escena de *Sirens*: “Idolores” (*Ulysses*: 245; 251), donde cumple la función de expresar primero alegría, al cantarla, y luego el dolor y los celos de Bloom.

Progresivamente comprendemos que lo que parecía casi un plagio u homenaje de un solo capítulo es una actitud muy postmoderna, y resulta ser una cuidadosa síntesis muy concentrada de todos los temas y artificios de *Ulysses*, bien asimilado y encapsulado en pocas páginas, una condensada miniaturización tanto técnica como temática (miniaturización que ya ensayó el propio Joyce en *Circe*). El texto, además de ser técnicamente una asimilación excelente del estilo telegráfico del monólogo interior de *Ulysses*, muestra también una asimilación del contraste en Joyce de naturalismo/espiritualidad que raras veces se ha apreciado. Llama la atención que no caiga, como casi todos los emuladores de Joyce, en esa inconsistencia técnica de pasar del *monólogo interior* a un *autor omnisciente*; comprende que, si se usa el *monólogo interior*, esto conlleva un enfoque estético integral, mantenido en todo el texto de la primera *variación*. La reiterada alusión a los mismos temas de Bloom y de Joyce, e incluso a

Joyce, son una hipoteca, pero pueden ser entendidos como un homenaje y un gesto de franqueza. Es el autor español que mejor ha asimilado a Joyce, mejor a nuestro entender que Martín-Santos o Julián Ríos, ya que su consistente afrontamiento de la técnica interior, el uso perfectamente entendido del *leitmotiv* y el contraste epifánico entre la espiritualidad psíquica más profunda y lo brutal no lo hallamos en nadie más. Le falta tan sólo una estructura compleja similar a la de los esquemas de Linati. Pero su asimilación, siendo tal vez la más profunda, no tiene la virtud de desmarcarse de Joyce e integrarlo en algo personal, como sí ocurre en Cortázar, el último Cela y Goytisolo.

En 1964, Sábato ataca el realismo socialista soviético, que, como mencionamos en la introducción, condena como decadentes los vanguardismos y se ancla en el XIX. Dado el peso de los hispanoamericanos, es el certificado de defunción del camino de denuncia social, ese realismo behaviorista, anestésico y manido, seguido por la narrativa de compromiso española. Sábato certifica en 1963 la renovación de la estética novelística:

El artista contemporáneo ha abandonado esta estética. No es que haya dejado de ser realista, sino que ahora, para él, lo real significa algo más complejo, algo que sin dejar de lado lo externo se hunde profundamente en el yo. De esta compleja actitud ha nacido la necesidad de recursos técnicos que fueron desconocidos para la novela del siglo XIX, como el simultaneismo de John Dos Passos, el impresionismo de Virginia Woolf, el monólogo interior de Joyce, la intersubjetividad de Faulkner, el contrapunto de Huxley (Gª Santa Cecilia: 233)

Ya en los 70, encontramos autores que, aunque nada tienen que ver con Joyce, lo elogian. Terenci Moix lo califica de “mi ídolo” (*Ib*:258) y manifiesta con desahogada desenvoltura que desearía madurar su escritura para ampliar la experiencia de *Finnegans Wake*. Este ambiente de esnobismo pro-joyceano permitió que por fin se valorase al fin a experimentalistas como Cunqueiro, con *Un hombre que se parecía a Orestes*, aunque éste seguía su propio concepto experimental, no joyceano.

Incluso Delibes, el más alejado, prueba entonces el experimentalismo con el monólogo interior exteriorizado (ya que el interlocutor está muerto) en *Cinco horas con Mario* (1966) y con el rupturismo de *Parábola del naufragio* (1979). En esta novela, por ejemplo, inicia su primera página con la siguiente autoironía lúdica: “igual igual a =/punto =a. /coma =a, / (...)”, ya que va a escribir los nombres de los signos como simbolización de la normas absurdas en la pesadilla antiutópica, kafkiana, de la novela:

Busqué elementos nuevos para dar con la forma más adecuada de representar una pesadilla, y no por mimetismo. Quise quebrar la lógica para reflejar la pesadilla. Cambié una conversación por otra para entrar en un mundo absurdo. Modifiqué la puntuación, me serví del abuso de la onomatopeya, utilicé la reiteración del sujeto en casi todas las frases. Cambié de planes por medio de asociaciones de ideas, y me inspiré en las pesadillas reales que yo mismo soporto a menudo. Hice una especie de reconstrucción manejando todos estos materiales.

(Gª Santa Cecilia: 260)

#### X.4. Joyceanismo en Juan Goytisolo

Aunque Goytisolo ya había iniciado su descomposición de la narrativa en 1954, con *Juegos de manos*, lo incluimos aquí porque es en los 60 donde alcanza una madurez estilística muy superior a la de sus inicios. No obstante, *Juegos de manos* es ya sobresaliente para el contexto relamido de los cincuenta donde había osado introducir, además del *fragmentarismo* y la *multiperspectiva*, escenas concretas y alusiones oscuras que reflejan un influjo del *Ulysses* y una incorporación a su propio mundo ficcional de momentos y temas joyceanos, reconocibles, aunque interpretados de una manera muy personal. La distancia espiritual de Stephen es sustituida por una idealización de lo canalla y lo sádico, donde las perversas gamberradas de un grupo de adolescentes consentidos de la burguesía, van a más. Se trata finalmente de cometer un atentado contra el sistema ejecutando una víctima aleatoria; es un proyecto cruento similar a las actividades verbales de demolición del grupo anarco de *Rayuela*. No obstante, aquí descubrimos un componente ideológico anarquista potente, que sirve de excusa moral para la inmoralidad, obvia, del grupo; la misma aleatoriedad de la víctima se justifica en la ideología anarquista. Sabemos, sin embargo, que las raíces de la violencia y la crueldad en Goytisolo son biográficas, personales y más hondas; un autoanálisis joyceano o sveviano habría desvelado estos aspectos, dotando a su obra de otra hondura (o sea, logrando una *epifanía*), pero Goytisolo se queda en una superficie de idealizados héroes dadá, con licencia para todo –en realidad jóvenes malcriados y egocéntricos–. Es un *autoengaño* psicológico que, si lo expresara como tal, le habría encumbrado más alto.

##### X. 4.a. Joyceanismo en *Juegos de manos* y *Señas de Identidad*.

En la primera escena de *Juegos de manos* (1954) se nos presenta a dos amigos que mantienen una relación ambivalente y tensa (como en la primera de *Ulysses*). Se enzarzan en una pelea, en la que Ribera se queja de que Uribe provoca peleas y él le tiene que defender con los puños. Aparecen el alcohol –aún no ha abierto la churrería correspondiente– y las mujeres (“gorilas”), y también la frase surrealista enigmática, además del espejo de bordes incrustados en nácar, esta vez roto por el artista. Es todo una alusión muy velada para iniciados en el *Ulysses* un guiño a sus *puns*, donde se concluye aludiendo a Irlanda de forma inacabada:

–Los pescados nupciales–dijo. (...)  
Las mujeres le miraban desconcertadas.  
–Vamos, ríanse: es preciso estar alegre en los funerales del pescado.  
Se detuvo en medio de la acera y sacó del bolsillo un pequeño espejo, con los  
bordes incrustados en nácar. (... ..) Dominado por un impulso brusco, aplastó el  
espejo contra el suelo: la acera quedó salpicada de menudas estrellas. (... ..)  
–Miren: una vez en Irlanda... (Goytisolo, Juan, *Juegos de manos*: 15)

A partir de estos primeros guiños, casi imperceptibles, las alusiones, cada vez más claras, se multiplican: así como Stephen en el despacho de Mr Deasy acaricia una concha –un cenicero–

exquisitamente, Luis se lleva en el bolsillo el cenicero de don Jerónimo, al que va a pedir un favor. (*Ib.*:199). Como Deasy en *Nestor*, don Jerónimo representa lo carca, parodia de *la sabiduría de los antiguos*. Goytisolo inicia aquí un *monólogo interior* sencillo, que marca con comillas (en verde), uso tipográfico que, después de Joyce, resulta decimonónico, pero emulando el telegrafismo de *Ulysses* al añadir a una idea *comentarios telegráficos* (en azul):

Cortézar, a su izquierda, le seguía de reojo. “Verdaderamente tiene la cara de cemento. Aguantar a un tipo así. Qué asco. Todo sea por la causa.” (*Ib.*:27)

De igual manera, Luis introduce en su diálogo la parodia telegráfica de *frases escuchadas al personaje que personifica al carca* (en malva), tan retrógradas y rancias que resultan infumables a los jóvenes intelectuales, exactamente igual que las de Mr Deasy repugnan a Stephen en *Nestor*:

—¿Has visto qué pedazo de animal? “¡Ah, esos jóvenes de hoy son insaciables! Su papá de usted.” ¡Qué bestia! (*Ibidem*)

También reitera el tema de la falta de baño de *Ulysses*: “Pretendía, por ejemplo, que no se bañaba lo bastante; olía mal” (*Ib.*:27) y además siguen alusiones a *Proteus* y a Ícaro: “Pum. Pum. ‘Somos sombras, reliquias del pasado, espectros atemorizados (...) Derribados arcángeles perpetuamente estériles, nuestro sino es odiar a la especie. Nos transformamos como Proteos. Somo Ícaros.’” (*Ib.*:36) Los manifiestos sintéticos y atentados literarios de Mulligan, Stephen/Joyce o Max Estrella, o Cortázar, expresionistas y lúdicos, se convierten en *el proyecto de un acto sádico* justificado ideológicamente: “Sólo un acto irrevocable y definitivo que nos comprometa para siempre puede garantizar que no jugamos. Un acto sin salida, sin escapatoria.” (*Ib.*:61) En el fondo se trata del característico acto de iniciación y lavado de cerebro sectario, en una pandilla adolescente. La unión con la secta se garantiza cuando el novicio se implica en un acto tan grave que rompa sus otros lazos y sea irreversible. Una lista de crueldades sin nombre sigue a estas palabras, pero el proyecto final es el asesinato de una víctima burguesa aleatoria. Es el mismo rechazo de la familia, patria y religión que en Joyce, pero enfocado sádico e inmaduramente. Esta mitificación de la adolescencia no será episódica, y cristalizará en la rebeldía sádica que ofusca toda la obra de Goytisolo.

En *Señas de identidad* introduce ya las técnicas joyceanas que había ensayado tímidamente; *monólogo interior* sangrado imitando versos, carteles, anuncios, placas, sin ninguna limitación formal. El monólogo final es eliotiano y joyceano por igual:

Bendito sea mi desvío  
Todo cuanto me separa de vosotros y me acerca a los parias  
A los malditos  
A los negros (...)  
Tu te rappelles l’année dernière  
Look here my Darling (...)  
Nada válido puede salir de ti ni del humano caldo en que vives ni de este triste tiempo (...)  
Macbeth  
reflexiona todavía estás a tiempo  
SALIDA

SORTIE  
 EXIT  
 AUSGANG (... ..)  
 Alguno comprenderá quizá mucho más tarde (...)  
 Qué orden intentaste forzar y cuál fue tu crimen  
 INTRODUZCA LA MONEDA  
 INTRODUISEZ LA MONNAIE  
 INTRODUCE THE COIN  
 GELDSTUCK EINWARFEN

(Goytisolo, Juan, *Señas de identidad*:416-422)

#### X.4.b. Aspectos joyceanos en *Don Julián*. La solución goytisoliana

Para empezar, al igual que en *Ulysses* la referencia directa a Odiseo está sólo en el título, la referencia al Conde Don Julián, renegado, sólo aparece en el título y en algún breve fragmento; el protagonista es un Don Julián moderno como Bloom es el Odiseo moderno. En el inicio de *Don Julián*, Álvaro va abriendo los ojos, lo que facilita la variación entre interioridad y exterioridad, muy similar a lo que ocurre en el fragmento de *Proteus*, donde Stephen cierra los ojos para observar sus percepciones<sup>501</sup>, e incluso reflexiona sobre la “ineluctable modalidad de lo visible”. Ambas escenas generan un clima proteico, por los artificios empleados, por el monólogo en flujo en que se insertan, y porque ambas expresan la interioridad mental de un artista joven y las mil complejidades que pasan por ella:

Tierra ingrata, entre todas espuria y mezquina, jamás volveré a ti: con los ojos todavía cerrados, en la ubicuidad neblinosa del sueño, invisible por tanto y, no obstante, sutilmente insinuada: en escorzo, lejana, pero identificable en los menores detalles (...) con los ojos todavía cerrados, a tres metros escasos de la luz: el diario esfuerzo de incorporarse, calzar las babuchas, (...) unido tú a la otra orilla como el feto al útero sangrante de la madre, (...): inventar, componer, mentir, fabular: repetir la proeza de Sherezada (..) Caperucito Rojo y el lobo feroz, nueva versión sicoanalítica con mutilaciones, fetichismo y sangre: despierto ya del todo: ojos abiertos, vista atenta a los juegos y trampantojos de la luz en el cielorraso: un leve esfuerzo: tres metros, incorporarse, calzar las babuchas, tirar de la correa de la persiana: y: silencio, caballeros, se alza el telón: la representación empieza (...)

(Goytisolo, Juan, *Don Julián*: 117)

Diríase que al iniciar la novela con este magnífico párrafo, Goytisolo está empapado de la lectura de Joyce. La actitud de Joyce sobre Irlanda como madre odiada, vieja cerda que devora sus lechones y su afirmación de que él expulsará mucho más lejos a sus enemigos (a los irlandeses) de lo que ellos le han expulsado a él (en *Gas from a Burner*) tienen un paralelo claro en los fragmentos que he marcado en azul. El contraste luz/oscuridad, sueño/vigilia, interioridad/exterioridad, tan joyceanos, aparecen inmediatamente (en marrón). Además, el tema de Sherezada (marcado en naranja) remite no sólo a las *Mil y Una Noches*, sino a *Finnegans Wake*, la *scherzarade*<sup>502</sup>. Finalmente, la referencia escueta a los temas (en verde) prefigura el final de la propia novela (la violación del niño y el matricidio), que la mente en duermevela del

<sup>501</sup> Es significativo que este primer capítulo lo escribió Joyce en la convalecencia de una operación de iridectomía, en la cual ese contraste entre ver y no ver que es tan importante en el capítulo era una vivencia intensísima.

<sup>502</sup> Recordemos que, como comentamos extensamente, Joyce aprovechó la similitud fónica entre *scherzo*, *charade* y *Sherezade* para definir *Finnegans Wake* como *scherzarade*.

artista está pergeñando. Finalmente, la admisión de que la representación empieza, que he marcado en *malva* desvela el marco ficcional, máxime porque integra al narrador dentro del monólogo interior.

A continuación, se ven pasar las diferentes fases que experimenta el exiliado: “compensación mental, neurosis caracterizada: arduo y difícil proceso de sublimación: luego, el extrañamiento, el desamor, la indiferencia (...) y el despertar ambiguo en ciudad anónima, sin saber dónde estás: dentro, fuera?: buscando ansiosamente una certidumbre”. (*Ib.*:120) Entre sus pertenencias, sus únicas *señas de identidad*, que le confieren seguridad, hay un solo libro, y es de Góngora (“Soledad Segunda”): “el altivo, jerifalte Poeta, que, despreciando la mentida nube, a luz más cierta sube” (*Ib.*:121).

Más allá del mar ve España: “La Madrastra sigue ahí, agazapada”; “dormid, dormid tranquilos”: nadie desconfía de ti y tu plan armoniosamente maduro (...): nuevo Conde Don Julián fraguando sombrías traiciones”. (*Ib.*:123) Utilizando términos joyceanos, señala la *simonía* literaria que empezó con Indíbil, Séneca y Lucano: el pecado del amiguismo, y la tentación del atajo corrupto que atrae al autor insidiosamente, espejismo que caracteriza como Ínsula<sup>503</sup> (Barataria):

deslumbrado tú aún por la condensación prodigiosa, en tan lóbrego espacio, de tanto nombre ilustre: semidiós, taumaturgo o profeta: postrado de hinojos ante sus estatuas (...) ah, poder entrar algún día en la plantilla(...) imitar a los maestros, (...) revestirse de su prestigio, disfrutar de su inmunidad! (...) espaldarazo académico, premio de la fundación Al Capone! (...) divagando en lo alto de tu mirífica ínsula (...) convertido en institución nacional: (...) con la mano apoyada en el corazón: (...) ah, me duele España! (*Ib.*:141-2).

Representa los sueños rotos de gloria literaria, tema sveviano, que vive Bloom (cuando sueña con escribir, lo cual le viene muy grande), y por supuesto Stephen, y que lo expresa así: “(Hooray for the Goddamned idiot! (...) (...) Remember your epiphanies to be sent (...) to all the great libraries (...)?)” (*Ulysses*: 40-1). El atentado contra los sueños de gloria literaria del Carpete<sup>504</sup>, que parece la concreción de un atentado metafórico, es en el fondo verdaderamente metafórico puesto que el Carpete es la personificación del español, de Franco, del literato español. Es, por tanto, una abstracción que va a ir pasando por todo tipo de deformaciones y coloraciones. La destrucción del canon español se parece a la quema de la Biblioteca operada por Jorge de Burgos en *Il nome della rosa*, porque el estalinismo y el anarquismo se parecen al rigorismo medieval: es la brutal imposición platónica de la ética sobre la estética. No obstante, emplea consideraciones estéticas sobre la ampulosidad de la literatura anquilosada castellana (*crustácea*), pero una cosa es execrar al autor falangista que imita a Lope y otra pretender que Lope no tuviera una ideología antigua –de hecho, no trata así a Góngora *porque escribía mejor* (lo percibe como estéticamente subversivo)–. La destrucción del canon literario inglés que opera Joyce ataca toda *visio* cósmica, no sólo la occidental, y remite en realidad a cualquier

<sup>503</sup> La edición original de Cervantes empleaba aún la grafía f por la /s/, con lo cual la “Ínfula” de Sancho era un *pun*.

<sup>504</sup> Usa para él varios epónimos, entre ellos los de Figurón, que es también Franco; deviene por tanto una figura sintética y abstracta como HCE.

canon, satiriza y juega por igual con todos los constructos culturales, y sin acritud. Linda Gould apunta que “Como Joyce en su *Ulises*, Goytisolo enmarca la acción de su novela dentro de un día y un lugar”, siendo “una necesidad absoluta porque sirve como contraste al monólogo delirante del protagonista que borra las fronteras del tiempo y espacio y crea su propia realidad.” (Goytisolo, Juan, *Don Julián*: 47) Como en Joyce, “existe una armonía perfecta entre el tiempo verbal y el proceso psíquico del personaje que no sigue una continuidad cronológica, puesto que todo lo que entra en la conciencia está allí en el ‘momento presente’, (...) basándose en las teorías de William James y Henry Bergson” (*Ib.*:47)

Toda la técnica (el monólogo, *leitmotifs*, palabras clave, estructuras externas, repeticiones, transición y relación de unas palabras con otras), deriva de Joyce, pero incorpora sus obsesiones: el falocentrismo homoerótico, el sadismo, y la idealización místico-homosexual del criminal de Jean Genet<sup>505</sup>. La conjugación de un geometrismo exacto y un salvaje caos vital y fantástico transmite la dicotomía caos/orden joyceana y cortazariana en modo árabe, hipnotizante.



Juan Goytisolo con Jean Genet en París

El desafío al *concepto de verosimilitud*, y las deformaciones surreal-psicodélicas, que Joyce integra en el sueño de Molly, la embriaguez de Bloom y Stephen, o el sueño de *Finnegans Wake*, no tiene aquí esas justificaciones, sino el delirio obsesivo de Álvaro. Pero, como ocurre en William S. Burroughs, tenemos más la sensación de una intromisión de lo real fantástico y lo imposible en la acción que de deformaciones simbólicas; más que elementos metafóricos, se trata de alucinaciones convertidas en hechos y seres reales. Los permanentes juegos temporales y espaciales van unidos al contraste entre orden y desorden estructural, así como entre identidades y voces que se confunden. Elemento de fragmentarismo y a la vez de cohesión— en tanto que *leitmotiv*— es el ubicuo anuncio de “James Bond: Operación Trueno” por todo Tánger, que funciona generando la misma sensación alienante que el anónimo anuncio “ELIJAH IS COMING” en *Ulysses*. Pero mientras este anuncio prepara el encuentro epifánico entre Stephen y Bloom, en *Don Julián* el anuncio de “Operación Trueno” adelanta la operación subversiva que trama Álvaro, no sólo por su título, sino por la victoria del salvajismo africano con su sexualismo rítmico, en las primeras escenas de la película, donde los negros absorben y desmontan la cultura blanca en un carnaval amenazante.

Goytisolo emplea el *arquetipo mítico* como Joyce, pero mientras Odiseo es un héroe universal, *Don Julián* es un villano poco conocido, un antihéroe renegado que vende su nación,

<sup>505</sup> Según él mismo refiere, de niño, Goytisolo, al saber que otro muchacho había orinado sobre un discapacitado mental, intentó emular su hazaña, y quedó frustrado al sólo lograr hacerlo sobre su ropa. Dice de Jean Genet que es el único moralista moderno; es la misma admiración de la perversidad que en *Juegos de manos*. Esta aristocracia de la maldad y el sadismo procede de las líneas decadentistas de Baudelaire y Sade, relacionadas con Huysmans y Wilde.

aunque tiene sus razones (marco en negrita las expresiones relacionadas con Stephen): “perdiéndote en **dédalo** de callejas de la Medina: (...) consciente de que el **laberinto** está en ti: que tú eres el **laberinto**: minotauro voraz, **mártir** comestible: juntamente verdugo y víctima.” (Ib.:158) Huyendo de su *alter ego* Peranzules, Mendiola entra en los baños árabes, donde la *autocomparación con Joyce (en malva)* brota de forma tan inopinada como extremada, cuando hace una suerte de manifiesto poético de la propia obra, insertado en el monólogo interior:

Baño de irrealidad que desbarata planos, desdibuja contornos, rescata sólo imágenes inconexas, furtivas (...): tendones bruscos y nervaduras recias: blanca musculatura compacta. (...) hechas las abluciones rituales, cumplida la ofrenda: en la llanura de deliciosas praderas y rumorosos bosques, ámbito de los seres felices: sombras que se ejercitan en la palestra, midiéndose en los viriles juegos, luchando sobre la dulce arena dorada: cráteres de ardiente lava, abrasadores géiseres en los que el eterno pompeyano busca y halla súbita, deleitosa muerte: Tariq, Tariq!: agnición de la humana fraternidad!: *insólita epifanía del verbo!*  
(Ib.:188)

Más que nunca, aquí funde lo árabe, lo clásico y lo homoerótico con lo joyceano. Y prosigue reintroduciendo el *topos* exterioridad/interioridad de *Proteus*: “con los versos miríficos del Poeta incitándote sutilmente a la traición: ciñendo la palabra, quebrando la raíz, forzando la sintaxis, violentándolo todo: (...) y cerrando, sí, cerrando los ojos.” (Ib.:188-9)

Goytisolo emplea también la técnica joyceana del *contrapunto*, como aquí, donde permite expresar la oposición interioridad/exterioridad y el esfuerzo de Mendiola por quitarse de encima al carpeto Peranzules; Peranzules le ha reconocido, e intenta entablar conversación, pero, mientras Peranzules le habla, Mendiola intenta ignorarle observando un anuncio de un Rolex, diciéndole que se confunde de persona—lo cual es falso—:

BARATO: UN VERDADERO SUEÑO  
Creo que nos conocemos  
ROLEX OYSTER DAY-DATE: 116,5 gramos con pulsera de 19 quilates (...)  
Lo vi una vez en París andaba usted acompañado a su señora supongo  
No  
Preparaba usted un documental  
Le repito que se confunde (Ib.: 163)

Goytisolo bautiza como *plegarias* las pintadas obscenas de los aseos<sup>506</sup>: “flic 40 ans bien monté cherche jeune homme discret et vicieux avec chambre; o: I fuck all girls from 7 to 75: o: ka nnick el qhab kulhum: o (...): CORRE A TU NIÑO A PUNTA DE LÁTIGO” (Ib.:164-5). Observamos aquí la inclusión de la cultura de cintura para abajo y de la oralidad en la escritura; la frase del látigo será un *leitmotiv* mental. Ahora bien, los *grafitti* obscenos surgen en Joyce, ya desde *A Portrait*. Como Joyce, introduce, además de rótulos y *grafitti*, imágenes objetuales, como la tarjeta de “Don Álvaro Peranzules/ Abogado”, colocada en posición oblicua.

<sup>506</sup> Que derivan de la primera ocurrencia literaria de importancia que introdujo en abrupto el *grafitti* soez, escritura oralizada: *A Portrait*.



Por otra parte, el sentimiento de culpa del niño<sup>507</sup> es atribuido a los sermones educativos. La semejanza con el sermón sobre el infierno en *A Portrait* o *A.M.D.G.* es obvia, no por el tema, que es frecuente, sino por su *imitatio* mimética de la retórica multiperspectivista de las penas infernales<sup>508</sup>: sin prepararnos, imita la lectura obligatoria de su época *Energía y pureza*, de Monseñor Tihamer Toth, y, dado que sucede en su mente, se entremezcla con el recuerdo de la inyección, identificando sermón e inyección forzada:

el desgraciado joven sucumbió a los cantos de sirena: (...) el cuerpo del culpable se cubre de pústulas<sup>509</sup>, una jaqueca tenaz no le concede un instante de reposo: poco a pocos se manifiestan síntomas de contagio en la piel, en los párpados, en los intestinos (...) muchas veces se pudre el hueso nasal y el rostro queda desfigurado: su apariencia es la de un espectro: las articulaciones se vuelven muy frágiles (en tanto que el viejo dispone y recarga el agudo instrumento y qué, le hago daño?  
no, en absoluto  
el alma tiene sus tendencias, sus inclinaciones torcidas: en cuanto empezamos a ceder nos arrastran con impulso cada vez mayor a los oscuros abismo del pecado (...):

(Ib.: 205-6)

Así como el acertijo absurdo de solución surrealista – o, más precisamente, patafísica— es elemento clave en la clase de Stephen (en *Nestor*), en el examen de Álvaro Peranzules, presentado mediante exageraciones encomiásticas como el insufrible niño prodigio ensalzado por la propaganda ñoña del régimen, aparecen varios acertijos esperpénticos. Se presenta al niño con pedantería, emulando aquellas voces cascadas llenas de tópicos y frases hechas, que daban su tono al Nodo y la televisión franquista. En contraste, el examen y las respuestas son disparates o bien ataques al *carpeto*:

ante los tribunales de examen, Alvarito responde de modo certero y veloz y recibe las felicitaciones entusiastas de maestros y discípulos  
yo soy viva, soy activa, me meneo, me paseo, no trabajo, subo y bajo, no me estoy quieta jamás  
la ardilla!  
Animal pirenaico, de cresta roja, que confesado y comulgado ataca al hombre carpeto!  
Vivo sin vivir en mí, y tan alta vida espero, que muero porque no muero  
la gallina!

(Ib.:216-7 )

Esta esperpentización genera el descrédito metaliterario del propio texto y su coherencia: la primera respuesta es errónea, la segunda no debería decirlo el propio insultado y la tercera es humorística (la respuesta dada cuando no se sabe la respuesta).

Es joyceana –y ayaliana– la *inserción teatral en la novela* en un *capriccio*: el general Moscardó telefona a su hijo (en parodia de la retórica del honor del Siglo de Oro):

<sup>507</sup> Sentimiento de culpa porque se ha iniciado en el sexo con Mrs. Putifar, que se confunde con la norteamericana y por ello es asesinada por la serpiente y se odia al “Coño”.

<sup>508</sup> Como Pérez de Ayala explica y Joyce muestra, el objetivo es provocar la confesión a través del chantaje, para lo cual el sermón debe crear una epifanía del infierno via *multiperspectiva sensorial*, y está prescrito para la primera adolescencia: Álvaro, como Stephen y Alberto, se confiesan luego.

<sup>509</sup> En *A Portrait* el infierno es en la otra vida; *aquí, es la sífilis*; aparece, con veladas alusiones a la pérdida dentaria por la sífilis de Stephen por Mulligan en *Ulysses* cuando le llama “the toothless”.

SÉNECA JUNIOR: oh, padre! Por qué me matan?  
 SÉNECA SENIOR: al Rey, la hacienda y la vida  
 Se ha de dar: pero el honor  
 Es patrimonio del alma  
 Y el alma es sólo de Dios (... ..) (Ib.:218-9)

En el Libro II, toma claramente la idea de la *técnica hiperbólica de Cyclops*, también emulada en *Tiempo de silencio* y describe su planificación del desmontaje del canon hispano como un ataque a la Sierra de Gredos, Guadarrama y Cabrera que modificará el clima, exterminará la flora e implantará una nueva; para ello incorpora las exageraciones ciclópeas joyceanas, futuristas, aunque Burroughs resuena también:

(el área seleccionada para la metamorfosis y descaracterización histórica ha sido cuidadosamente reconocida: llevas contigo los planos topográficos y una tabla indicadora del tiempo: (...)) para los equipos de fumigación y de tala los puntos de aterrizaje serán marcados por balizas de color azul: en el centro de esta área se montará una emisora de Radio Decca para el envío de helicópteros suplementarios: el equipo que transporte las especies vegetales adecuadas a las nuevas condiciones climatológicas volará a diez mil pies de altura y a una velocidad de trescientas millas: calculando el peso de cada cargamento, necesitarán paracaídas simultáneos (...) los harkis han ajustado su blancos turbantes y saltan impetuosamente sobre las sillas de sus corceles, que relinchan de brío y placer, como si hubieran olfateado la sangre) (...) los carpetos se sobreviven vacuos e inútiles (...) el garbanzo ha inmovilizado sus mentes (...) abajo la inteligencia, que inventen ellos<sup>510</sup>, lejos de nosotros la peligrosa novedad de discurrir (Ib.:243)

La propaganda franquista en los reportajes y el NO-DO aparece en excelente imitación, en el tono de vodevil joyceano más que en el de Valle, respecto al fraudulento referendun del sí o no a Franco (aquí, fundido con Séneca<sup>511</sup>) de 1966:

UN AFICIONADO ANDALUZ  
 (...) zon mucho miyone la criatura laz que laz tarde de corría tienen loz ojo y el corazón pueztoz en él y pa toz eyo y pa la maza popular eze muti sería la hecatombe (...)  
 UN POETA MADRILEÑO  
 mi poesía es esencialmente intimista: quiero decir, que los motivos de ella son, en general, efluvios de mi vida interior (...) una especie de diálogo que sostengo con mi alma.  
 piensa usted votar?  
 mi respuesta será un sí rotundo  
 UNA NOVELISTA DE PROVINCIAS  
 (...) sus personajes creen en Dios?  
 Sí, pero dudan y luchan, sufren  
 Votará?  
 Naturalmente: adoro a Séneca: es un hombre divino, divino  
 UNA ACTRIZ DE TEATRO

<sup>510</sup> Obsérvese con qué cruel agudeza equipara la frase de Unamuno con la de su enemigo Millán-Astray. Satiriza por igual a Manuel que a Antonio Machado, desprecia igualmente a *Azul y Platero y yo*; todos ellos, máscaras de Séneca.

<sup>511</sup> Empleando un programa de televisión ("Españoles ilustres de ayer y de hoy, Lucio Anneo Séneca", ataca la noción del Séneca español, idea que está en *Las máscaras* de Pérez de Ayala, donde rechaza "la farsa macabra que es España y su iniciador, Séneca" (Vid. cita 161 en *Ib.*:212), y Goytisolo se refiere con frecuencia al Carpeto o Séneca como máscaras (también lo llama "el Figurón"). Cuando lo llama "el ubicuo", lo identifica con Franco; cuando lo llama "el garbanzo", con los castellanos; cuando lo denomina "el Coño", alude a lo carca, a la heterosexualidad, a los tópicos y constructos conservadores. No establece distinción alguna en el fondo, pues sólo son distintas advocaciones de un mismo mal.

Mi lozanía se mantiene a fuerza de lechuga y castidad (...)  
Soy estoica hasta la médula de los huesos  
¿Cumplirá usted con su deber electoral?  
Séneca me fascina

UN TRÍO VOCAL

Romancero, auto sacramental, libro de caballería!  
Cid Campeador, Manolete, Meseta!  
Mística, tauromaquia, estoicismo!  
Séneca, Séneca, Séneca!

(Ib.: 223-5)

Los autores del siglo de Oro han cometido el pecado de *simonía*, presentado en *Dubliners*, *A Portrait*, y clave en *Ulysses*; pero mientras Stephen se presenta como el ministro que restablecerá el sagrado oficio de la literatura, Álvaro se presenta como ángel exterminador: “cuánta proliferación cancerosa e inútil (...) palabras, moldes vacíos, recipientes sonoros y huecos: (...) sois alcahuetas taimadas, honorables ramerás (...): la simonía es vuestro ganapán (...): ha llegado la hora de limpiar la cizaña.” (Ib.:254-5) Cuando su opuesto, el carpeta Álvaro Peranzules ve la destrucción de los clásicos por las moscas, basta para matarle, porque toda su personalidad se basa en ellos:

Su figura se encoge aún y pierde consistencia, sus ojos lagrimean, su voz se feminiza: de modo lastimoso intenta componer con la época, ensaya juveniles sonrisas, tararea un aire de los Rolling Stones: los insectos zumban, vuelan, copulan, se multiplican (...): CU, dice: CU-CU-CU: cuna, culebra, culpa, cupletista, cubil, curandero?: y el sonido moribundo se ahíla y el zumbido de las moscas aumenta: Cuba, Cumberland, Cúcuta, Curie, Cuitláhuac, Cundinamarca?(...) el caballero ha muerto (Ib.: 275)

Las moscas simbolizan la transgresión literaria vanguardista, son los extrañamientos y rupturas que echan por tierra lo literario canonizado. Como el Sabio de Salamanca, el carpeta ha cifrado todo su ser en esa tradición; de ahí que, sin el canon, pierde sentido su misma existencia. En vano intenta componer poniéndose al hilo de una época que no entiende, de la que en realidad está en contra, con los *Stones*.

Como ha sido habitual en los narradores en español que hemos ido analizando, lo que Joyce ejecuta en modo mimético o dramático, Goytisolo la hace en modo redactado y diegético; aunque la novela incluye un desarrollo españolizado de *Oxen of the Sun* (o sea, la mimetización y parodia sistemática de todos los estilos de la propia literatura), en Joyce es además otra cosa: lo realiza a la vez que va relatando escenas, diálogos, mientras en *Don Julián* el recuento, aunque en la mente de Álvaro, es un monólogo *redactado* que tiene la solidez sintáctica del ensayo y ninguno de los rasgos asintácticos del pensamiento preorganizado. Comienza por un resumen: “Admirable tesoro: presente aquí desde el primer balbuceo de la glosa en San Millán: (...): vagido de lábil criatura entre pañales: el niño Duero! (...) que busca y halla, en cada etapa, el cauce oportuno: del romancero a Lope, de Lope a Federico: hasta los queridísimos poetas de hoy: (...) bajo la autoridad enmarcada del Ubicuo<sup>512</sup> (...) (Ib.:139-40)

---

<sup>512</sup> Uno de los epónimos que Goytisolo da a Franco.

Otra diferencia es que en Goytisolo pesan la ideología y la revancha (de ahí, el título original, *Reivindicación del Conde Don Julián*). Logra sacar de sus sentimientos envenenados lo mejor: una energía agresiva que vuelve transgresiva; consigue un texto que ataca, pero al que se desea volver para sufrir; mimetiza su propio estado sadomasoquista a través de ejércitos armados de palabras. Sistemático catecismo antifranquista, Don Julián entra de lleno en constructos marxistas hoy ya desacreditados, como el de que el rupturismo de jerarquías verbales no sólo expresa sino que es un acto revolucionario que atenta ya contra las escalas de valores. El marxismo, al instrumentalizar el arte, actúa al igual que la Iglesia, que sólo entiende que la Sixtina represente la glorificación de sus dogmas, el ascenso celestial y el castigo infernal. En Don Julián se representa el mismo infierno para sus enemigos que en el católico Dante. Goytisolo expone su adhesión radical a esta visión en *Solo a dos voces*, un diálogo con Julián Ríos:

J.R.: Lógicamente, hay un tabú universal y constante en todas las literaturas que prohíbe atentar contra el idioma materno petrificado o más bien patricado en la escritura por la Autoridad del Padre. (... ..)

Me parece que era Céline el que señalaba la diferencia entre los verdaderos escritores capaces de hacerse un lenguaje propio (...) y los *rhétoriciens* (...) que seguían respetuosamente las normas (...) y a lo sumo llegaban a añadirle algún adorno superficial y en definitiva innecesario.

J.G.: (...) quería llevar a cabo una serie de transgresiones simultáneas, desde la del código sexual judeo-cristiano (...) hasta la de las jerarquías sociales (...) pasando por la transgresión de la ideología dominante (...) y, sin descuidar, naturalmente, la más grave de todas: la transgresión del lenguaje.

(Goytisolo, Juan y Ríos, Julián, 1977: 12-13)

Nada que ver con la mimesis aristotélico-tomista de la mente en su actividad real, que lleva a Joyce –sólo como consecuencia necesaria– a sus rupturas y hallazgos, ni con la representación mimética del mundo como caos de Eliot.

#### **X.4.b.1) Del *collage* a la estructura fuerte: *la destrucción de la España Sagrada***

Las obras auténticamente rupturistas transgreden las expectativas de lectura logrando su *reductio ad absurdum* de forma inteligente y divertida. Ahora bien, esa labor requiere una superior penetración comprensiva de la estructura de trama y su carácter convencional por parte del autor. Sólo este dominio absoluto del artificio y el artefacto narrativos permite a un autor aprovechar sus puntos débiles para desvelar el marco ficcional. Únicamente equipado de esta comprensión profunda del artefacto está en grado de desnudar el mecanismo oculto del texto convencional y mostrar al lector su propia ingenuidad lectora. Y sólo esta comprensión del tejido narrativo permite desarrollar las posibilidades del metatexto autoirónico. Así lo hicieron Voltaire en *Zadig* o *Candide*, o más tarde por *Allais*. Joyce lo hace de forma enigmática, sibilina, mediante el acertijo de la zorra en *Nestor*, la carta hallada por la gallina en *Finnegans Wake* o el antitexto que deviene la teoría hamletiana de Stephen en *Scylla & Charybdis*. En cambio, exhibir una apariencia de *collage* desmontable para ocultar una escritura asistemática,

es dar carta de naturaleza al fragmentarismo en el oficio vistiéndolo de fragmentarismo en el artefacto. No otra sensación dan obras como *Bech: a Book* de Updike, y gran parte de la obra de Bioy Casares, Julián Ríos, y en general los autores de los 50, 60 y 70. Es aprovecharse de una corriente que no se ha asimilado para no aportar nada, pero producir texto. En descargo de los autores españoles, sólo vieron en Joyce un desarrollo del surrealismo, el empleo de técnicas libres, que les pareció un soplo de aire puro en una habitación enrarecida por empacho del realismo (naturalista, cervantino, medieval, franquista, social, neorrealista). Y el casi nulo conocimiento del inglés hizo el resto. Sin esto, con postergadas y defectuosas traducciones, sin aparato crítico y biográfico, desconociendo la evolución del *Modernism* inglés, su interpretación de Joyce no podía remitirse más que a Breton o Freud. Cela y Cortázar tuvieron la habilidad de aprender de Joyce aquello que entendían y encajaba en sus estilos. En menor grado y con menos fortuna lo hicieron otros autores.

En *Juegos de manos* hallamos el peligro de un nihilismo estético y un todo vale, incluso el autoabandono y la autocomplacencia, de corte, en el fondo, neodecadentista, elegidos frente al riesgo de un exceso de orden (de corte clásico), que rebatiría la representación expresiva del caos de que se parte. Ahí entra, como en el *haiku* imagista, la sutil diferencia entre la trivialidad insustancial y el acierto profundo. Éste es el peligroso *Scylla y Charybdis* del postmodernismo, ya presente en las vanguardias, en *Rayuela*, e inevitable después de Joyce. Por suerte, Goytisolo se da cuenta pronto de esto. Esta toma de conciencia le lleva a dar un salto desde la deconstrucción sueltísima de *Juegos de manos* hacia el artefacto maquiavélicamente organizado en *Don Julián*, donde ya ha asimilado la lección joyceana de mostrar una forma suelta con una macroestructura interior intensa que genera microestructuras organizadas a nivel capitular. Pero su plan es *la destrucción de la España Sagrada*, colocando explosivos, atacando por todos los puntos –siguiendo así, como luego hará Juaristi, la estética del explosivo joyceana–. La estructura se inspira en Joyce, en especial de *Oxen of the Sun*, donde se propone demoler mediante la parodia todos los estilos literarios del inglés hasta su época. O obstante, su demolición es amable, lúdica, y supone el crecimiento de un embrión, el de *Ulysses*, que, siendo rupturista, representa el desarrollo final de esas etapas que va quemando. En *Don Julián* se consideran esas etapas como enemigas y hace de los clásicos españoles tierra quemada para no volverse atrás. En ningún momento admite su deuda con esa tradición (por lo demás, tan inevitable como su deuda con la modernidad europea); ésa es su reivindicación y la de Álvaro Mendiola, su protagonista y *alter ego*, pero el texto nos dice otras cosas, mostrando, naturalmente, que sus raíces son las que son.

Toda la obra es un diálogo intertextual entre la tradición y su talento individual, tan francamente expuesto como en el propio Eliot pero su cronologización, aunque sea abierta, va desde los inicios de la literatura hasta el siglo XX, delatando su deuda con *Oxen of the Sun*. Parodia textos de Alfonso X el Sabio, Dámaso Alonso, Azorín, Berceo, Calderón, Ortega, Lorca, Unamuno... Frente a no menos de cuarenta autores españoles parodiados, sólo hay dos

imitaciones de autores árabes. Casi todos son ridiculizados; incluso el “Pido la paz y la palabra” de Blas de Otero es puesto en boca de un *carpeto*. Parodia a Cervantes para ridiculizar el aislamiento hispánico, quizá en el único fragmento realmente divertido de una novela desoladora. La fascinación por *el Otro*, que en realidad sólo proviene del despecho, de un deseo de destruir lo propio, a cualquier precio, es más un descarte que una elección. Esta fascinación no se limita al arrobo con que adora lo árabe. Aparece también la parodia del español con acento marroquí de Tánger y reconocemos fragmentos en francés y en inglés. Así, en la presentación del guía<sup>513</sup>, donde reencontramos aquella presentación a modo de espectáculo que prologaba *Finnegans Wake* y que ya replicara Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*:

Señoras y señores  
 Mesdames et messieurs  
 Fair ladies and good gentlemen  
 El Antro que van ustedes a visitar es sin duda alguna una de las curiosidades históricas más típicas y pasmosas de nuestro privilegiado paraje peninsular (...) se trata, sí, ya se ve, no cabe la menor duda, dios mío, quién lo hubiera dicho, del Coño  
 Del Coño, sí, del Coño (...)  
 Emblema nacional del país de la coña (...)  
 De la coñihonda y coñisabidilla coñería de la archicónica y coñijuna coñición coñipresente  
 Del Coño, coño!

(*Don Julián*: 262-7)

La fascinación por el Otro también se manifiesta en la *imitatio* alusiva de Carlos Fuentes, Cortázar y Cabrera Infante, introduciendo las variantes mexicana, bonaerense o cubana en el discurso con plena carta de naturaleza, y burlándose despectivamente de quienes quieren poner normas a la lengua. Esto es un sofisma, porque,



Cabrera Infante con Juan Goytisolo

por supuesto, nada tiene que ver una cosa con la otra, y de hecho su empleo preciso de la lengua demuestra que no piensa así. Similarmente, mientras el plurilingüismo es en Joyce algo connatural a su *poliglosia*, en Goytisolo se percibe que sólo el francés es una prolongación genuina de su identidad, y el empleo del inglés y otras lenguas forma parte del *cliché* cosmopolita y transculturalista postmoderno y de los *novísimos*, aunque también una exigencia de su estrategia de destrucción de la visión monocular, fundamentalista, española.

Joyce sabe dosificarse perfectamente; sabe que para la desmitificación bastan unas pinceladas bien encajadas. Goytisolo convierte esto en monotemático y obsesivo, mostrándose a su vez fundamentalista y resultando así su ataque cada vez menos convincente, menos efectivo.

<sup>513</sup> Esta presentación sirve también, en otro plano de lectura superpuesto, como presentación al sacrificio de la norteamericana por la icónica “serpiente-falo”.

#### X.4.b.2) Sustitución del mito propio por el mito del *Otro*: la venganza del *outsider*.

La fascinación por *el Otro*, que se manifiesta fundamentalmente en la idealización de lo árabe<sup>514</sup>, va a culminar en la sustitución del mito cristiano por el musulmán: hacia el inicio de Don Julián, Goytisolo muestra el paroxismo ritual primitivo, creando el caos en el mundo occidental, en el asesinato de la turista norteamericana por un grupo de árabes, o en el inicio de Operación Trueno, de James Bond, en el que las danzas africanas inundan la pantalla descomponiendo el entorno sofisticado de los occidentales; hacia el final de Don Julián, en paralelismo, identificará el ritual africano con la autoflagelación cristiana, donde el júbilo coincide con la agonía. Y reincide en la obsesión sadomasoquista: “a cada golpe, las exclamaciones piadosas arrecian, y, juntamente, la erección musical de un ritmo negro (...) parece alcanzar el paroxismo”. (*Ib.*:261) Pero esto estaba ocurriendo por aquellos años en otras obras. La fascinación de autores blancos por la destrucción de su propia cultura a manos de África estaba en auge: Boris Vian, ya en 1946, usa el heterónimo Vernon Sullivan para escribir la venganza de un negro de piel blanca contra los blancos, seduciendo a dos ricas *southern belles* y asesinandolas, en venganza por el linchamiento de su hermano negro, como anuncia el título de la novela: *Escupiré sobre vuestra tumba*. El jazz, el blues y el rock son elementos que subvierten la cultura occidental y aparecen en Cortázar, Goytisolo, Vian y Guelbenzu. Se trata de una reivindicación pacífica que va conquistando al enemigo la libertad y la dignidad de su identidad robada mediante otro arte. La escena de *Operación Trueno* en que la música negra se apodera de la realidad blanca en la película que ve Álvaro prefigura la procesión final que deviene en carnaval y misa negra blasfema y provocadora, en que el niño (el alma de Álvaro, el niño Jesús) abraza el Islam y usa el término joyceano *epifanía* (el subrayado es mío):

Quando era niña le agujerearon los lóbulos (...) la mano que sostiene al Hijo parece encogerse bajo tu mirada (...) inútilmente pruebas a sacar los anillos (...): tal vez con un poco de jabón o vaselina (...) no importa, respondes, con las tijeras es mejor (...) el Nene da muestras crecientes de irritación e, inopinadamente, con ademán maligno, le pincha el cuitado y doloroso corazón con la punta de su florete (...) Mientras la comitiva enfila por entre la breve, ruda fábrica de las casas (...) exaltada por gráciles sombras y presencias esbeltas. Islámica devoción (...); y he aquí que el muñeco resucita y recobra súbitamente la vista y uso e integridad de sus miembros (... ..) solitario otra vez, a menos de embocarte por uno de los sombríos corredores y abrirte paso por entre la cortesano–milagrera multitud: tras el mendigo rey pezuña de Nijinski, orientándote por el turquino semáforo del ojo: ciclópea baliza (...) y te conduce a uno de los callejones atestados de presencias homínidas que desafían las burguesas, arbitrarias leyes de la verosimilitud: aviesas mancas tullidas cojas ciegas (...) urbano caos de gritos, voces y claxonazos: un viejo sobre un albo (dioscúrico) caballo (...) un enano giboso cargado de un inmenso armario de luna, un ciclista de volatineras aptitudes con una piramidal bandeja de pasteles en equilibrio encima del cráneo (...) y la radio transmite a grito herido los

<sup>514</sup> Se ha criticado precisamente desde autores afines a lo políticamente correcto y por supuesto de izquierda, que en realidad está atribuyendo a los árabes los constructos españoles, aunque lo hace con admiración: la violación, la crueldad, la violencia, el belicismo; penosamente, Goytisolo entonarí a *mea culpa*, pero es un error de perspectiva: acaso habría que interpretar que Goytisolo emplea los constructos del odio racial franquista y los subvierte, los devuelve como en un espejo. Se trata de hacer el negativo de los valores enemigos; por ello, no defiende la homosexualidad sino en tanto que perversión, ni al pederasta o sádico sino en tanto que intrínsecamente demoníaco; todas las pesadillas de los conservadores, todo lo obsceno es defendido; entonces, eso es lo que ocurre con los árabes, que son idealizados como lo contrario al enemigo, pero sólo en sus aspectos más perturbadores para éste.

danzarines compases de “Las sílfides” de Chopin: coño, no magreen! (...) y la prima donna assoluta despliega una tutelar sombrilla (... la radio ensordece con “La sífilis” de Xopén (...) y he aquí que el niño resucita y recobra súbitamente la vista y uso e integridad de sus miembros: (...) invoca en árabe puro el nombre de Alá, manifestando su vivo deseo de ser musulmán: los niños asisten gozosamente a tan insólita epifanía.”<sup>515</sup> (Ib.:321-6)

En los 80, Milorad Pavic, ante el desmembramiento de Yugoslavia, va a analizar la venganza de las minorías étnicas, anunciando que ha llegado la hora de la dictadura de las minorías. Todo esto está anticipado en *Don Julián*, pero el tema está ya en *Ulysses*: nadie como Joyce sabía qué es ser diferente, ser un disidente y un exiliado dentro y fuera de su patria. Específicamente en *Nestor* reniega de forma simple y cerebral de todo prejuicio racial: “a merchant (...) is one who buys cheap and sells dear, jewish or gentile, is he not?” (*Ulysses*: 34) o en *Cyclops*: “Christ was a jew like me” (Ib.:327). Joyce elige que su héroe sea judío, porque es un símbolo del outsider, del que no encaja, del *dissenter*, de sí mismo. En *Dutchman*, de LeRoi Jones, estrenada en 1964, Lula atrae sexualmente, provoca intelectualmente, humilla y apuñala a Clay, al que considera un *Uncle Tom*, un negro sumiso, incapaz de implicarse en una venganza contra los blancos. Aquí, el traidor es el que traiciona a la minoría y se suma a la cosmovisión occidental capitalista y *Wasp*; la auténtica negritud está en el enfoque, porque, así como el ultraceltista Haines de *Ulysses* es inglés y el Álvaro Mendiola de Goytisolo español, Lula es, por supuesto, blanca. Jones, el llamado *beatnik negro*, se convirtió, como Goytisolo, al Islam, a consecuencia del asesinato de Malcolm X. En este radicalismo en favor de las minorías tenemos ya otra conexión con la *Beat Generation*, además del llamativo parecido con la técnica narrativa de William S.

Burroughs, ya mencionada. Al igual que la religión, Goytisolo desmitifica los clásicos españoles, destruyendo así todos los mitos propios. El símbolo de los clásicos españoles, Séneca (que también es Franco y los españoles), progresivamente desvela su verdadera naturaleza: es la voluntad de poder, expresada en sexo y capital, lo único que hay tras sus escritos éticos que predicán lo opuesto. Por tanto, el escritor español (indistinguible, en realidad, de cualquier otro español), no es ni siquiera un fanático, sino un filisteo; Séneca, o *el carpeto*, es caracterizado como un hipócrita que finge estoicismo para



Cela (en el centro), autor consagrado, adaptativo a cualquier régimen, y hedonista, orgulloso de ser carpetovetónico, podría ser ejemplo de los autores *simoníacos*, cínicos, vendidos a las mafias editoriales y políticas, miembros de “la fundación Al Capone” que describe Juan Goytisolo (en primer plano).

<sup>515</sup> Goytisolo emplea muchos *puns*, como aquí cuando trastoca Sílfides por sífilis, remitiendo al fragmento del carpeto Séneca sobre Nietzsche, o, cuando, hablando del falo árabe, exclama: “O tempora! O Moros!” (Ib.: 160)



satisfacer su hedonismo y, cuando se desnuda, un cínico: la araña que tiende su trampa. Si confiesa sus “pecadillos” a Álvaro Mendiola, es para tentarle y atraparle en su red:

aunque filósofo, estoy sometido a imperiosas necesidades, ¿sabe usted?: también lo estuvieron san Agustín y (...): incluso el angélico Santo Tomas de Aquino! (...) yo mismo, en trances semejantes, he redactado alguna de mis mejores epístolas a Lucilio: en particular aquella tan famosa sobre los deseos immoderados (...) y Federico Nietzsche: por cierto, sabía usted que este último era sifilítico? (...) : su triste final me inspiró una oda por la que fui elegido miembro correspondiente de la Real Academia y que me valió, además, un miembro de la fundación Al Capone: sabes cuánto, nene? (...): y las chavalas así así: que me comían vivo: casadas, solteras y hasta vírgenes! hebrea? (...)

(Ib.:252-3)

Séneca prosigue con una seducción corruptora<sup>516</sup> a Mendiola, ofreciéndole sexo a la carta: “marroquina?/ fraulein to fuck?/allora, ragazzino innocente?” (Ibidem) Pero Tarik, que protege a Alberto, exhala el humo de su pipa y arroja al alcahuete que sale despedido. Tarik, lo árabe, lo Otro extraño y misterioso, representa una pureza incorrupta frente al mundo judeocristiano hipócrita y corrupto. Finalmente, todo se resuelve en una *epifanía*<sup>517</sup> final de sustitución del mito propio por el ajeno. Teniendo en cuenta que el significado convencional de epifanía es la *adoratio magi*, la muerte de los Reyes Magos es la antiepifanía y se consume en ella la destrucción del mito cristiano. El niño Jesús despedazado resucita al final y es idolatrado (Vid.nota 316, de Gould Levine, en Ib.:326) pero ya sólo puede ser Mahoma: “y he aquí que el muñeco resucita y recobra súbitamente la vista y uso e integridad de sus miembros: vestido con blanca chilaba, ceñido de níveo turbante invoca en árabe puro el nombre de Alá, manifiesta su vivo deseo de ser musulmán: los niños asisten gozosos a tan insólita **epifanía**” (Ib.: 326).

Tras rechazar todo el *imaginario* establecido, a su abuelo, a su familia y a España, Goytisolo siente que necesita recomponer su identidad, reconstruir el jarrón resquebrajado, pero sólo puede abrazar un Jesús distinto (Mahoma), ya que le permite volver a tener una fe en el bien y en una ética *que no identifica con su trauma*. Ahora bien, esto lo opera a nivel simbólico, verbal y alegórico, creando la ilusión de Álvaro y su conversión al Islam; se trata de una liberación a nivel estético-psicológico y no de una conversión genuina. La alusión al propio texto es *metaliteraria*: Álvaro alude a su texto como *harka* o ejército de palabras. Por otro lado, no está claro si su adhesión final al Profeta es simbólica o si, al igual que la *harka*, cumple una función metafórica expresionista. O si, al igual que la *harka* simboliza su estilo bélico y cortante, su musulmanismo<sup>518</sup>, es una expresión simbólica o metafórica de su anarquismo, de su rebelión, o bien es literal.

---

<sup>516</sup> Conscientemente o no, Goytisolo está repitiendo la historia de las tentaciones del Diablo a Jesús durante los cuarenta días y las cuarenta noches de ayuno, en que le ofrece todo a cambio de su alma.

<sup>517</sup> He resaltado en negrita, en la cita, que es la propia narración la que emplea el término joyceano *epifanía*.

<sup>518</sup> Linda Gould señala que la fascinación de Goytisolo por lo árabe no comienza cuando va al norte de África, sino que es una prolongación de un momento idealizado de los 50 y 60 en que el paisaje y el clima mental de Almería le fascinan por completo, lo cual está documentado en una entrevista en el primer número de Voces, con José Miguel Ullán.<sup>518</sup> (Vid.Ib.:13-14); de ahí que su conversión pueda ser más idealista —decadentista, simbolista—, que real.

#### X.4.b.3) Disoluciones de identidad y transmutaciones. *Cut-up. Pastiche. Finnegans Wake*.

La acción central se desmantela sistemáticamente por medio de las divisiones psíquicas de un narrador anónimo (*Ib.*: 49) que es indefinido. Se supone que el narrador que habla de tú a Álvaro es el propio Álvaro, al estilo *nouveau roman*, y el uso del tú “establece el desdoblamiento interior de este personaje que se ve y se habla como si fuera otro, (...) en donde él mismo es el personaje ‘emisor y receptor’, ‘locutor y auditor’”. (*Ibidem*) Pero todo esto es más complejo ya que, además de narrador y narratario, es protagonista a un tiempo. Y este partir ya de la *ambigüedad de la identidad* del narrador que genera este uso del tú –obviamente buscada– facilita, según Castelet y Metz, “la ruptura con lo inverosímil”. (*Ibidem*) Se trata de una tendencia disociadora de base a la que se suma la proteicidad de los personajes: Julián es Ulyan, Ulban, Urbano<sup>519</sup>... Don Alonso Peranzules es Séneca, Alcahuete, Franco, el Figurón, el Garbanzo, el Carpeto e incluso El Coño (es España, la Madrastra). Como Joyce, desecha la identidad monolítica y la disuelve mediante continuas nuevas definiciones, nuevas perspectivas, mediante epónimos humorísticos. En este aspecto es la más pura técnica de *Finnegans Wake* y *Ulysses*.

Técnicamente, lo más interesante es la incorporación a la narrativa española de un artificio que, por su fusión de caos y gran plasticidad, recuerda a Burroughs o a *62 Modelo para armar*, a saber, la interpolación de fragmentos aleatorios inesperados (como la visión del inicio de *Operación Trueno* de James Bond) o francamente oníricos, que de un modo místico empiezan a entremezclarse y a tener nexos y *transmutaciones imposibles* que son, además, *incompatibles* entre sí. En efecto, Goytisolo manifiesta su admiración por Burroughs, y establece un paralelismo vital directamente consigo mismo<sup>520</sup>:

La relectura de *Festín desnudo*<sup>521</sup> al cabo de treinta años no me ha defraudado. La abrupta violencia del lenguaje y fragmentación del texto que el lector debe recomponer como un rompecabezas alucinado y onírico conserva intactos su estímulo y fuerza subversiva. (... ..) Burroughs, que aliviaba su desintoxicación de la heroína con el recurso al *maaxín* y hachís, visitó aún la ciudad y a su amigo Bowles antes de ausentarse definitivamente de aquella. Los *beats* de los años cincuenta habían sido reemplazados por los jipis como aquellos que fumaban kif en la terraza en donde yo corregía los borradores de la novela sobre el gran traidor de la leyenda de España, el mítico conde don Julián.

(Goytisolo, Juan: 2014)

Como en *Leitmotiv*<sup>522</sup> (es el caso del anciano que se transforma realmente en el padre de Arturo Can, cuando en realidad es un desconocido) y *62 Modelo para armar* (por ejemplo,

---

<sup>519</sup> “La *Historia de España* de L.G. de Valdeavellano habla de un misterioso personaje al que los historiadores musulmanes llaman casi siempre Ulyan y que probablemente se llamara Julián o quizás Urbano, Ulbán o Bulian. De él se iba a apoderar pronto la leyenda con el nombre de Conde Don Julián, y en realidad no sabemos si era berberisco, godo o bizantino si gobernaba Septem como conde porque la plaza dependía del Reino Visigodo (...) si era un exarca o gobernador que dependía del Imperio de Bizancio, o (...) un bereber señor de la tribu católica de Gomera (...).” (Cita que abre la novela *Don Julián*, *Ib.*:109)

<sup>520</sup> El propio Burroughs manifiesta interés en Goytisolo y Cela: “Bueno, actualmente leo poca literatura extranjera, pero antes me interesaban Pablo Neruda, Camilo José Cela, Juan Goytisolo, Carlos Fuentes.” (Martínez de Pisón, 1994).

<sup>521</sup> *Naked Lunch*, también traducido como *El almuerzo desnudo*, obra abiertamente falocéntrica.

<sup>522</sup> Nos referimos a *Leitmotiv*, de Leyva, magnética obra límite como *Finnegans Wake*, entre Kafka, Hesse y el absurdo, de 1972.

Helene llega a confundirse con la condesa, cuando eran personajes diferentes), un personaje (o una escena) deviene otro con matices, cualquier ser, escena, acción o ambiente se transmutan en otro y siguen transformándose proteicamente. En *Don Julián*, el hecho de que el odiado Peranzules se llame como el protagonista, Álvaro, apunta a una identificación entre ambos, y, por tanto, una escisión entre el “carpeto” y el “harki” dentro del mismo protagonista: la destrucción de Peranzules por Mendiola, un Álvaro matando al otro, es destrucción de la parte de su yo que rechaza (el *ego* se autorrealiza matando al *superego*). No estamos sólo ante el desmontaje del personaje, y del concepto de identidad –o de entidad incluso–, o sea, ante una forma multicolor; sino que la mezcla de pigmentos, al solaparse y entremezclarse anárquicamente, vista en conjunto, genera un nuevo color indefinible.

Como en la mayoría de obras postmodernas, no es fácil saber si se trata de un *pastiche* improvisado o de un *cut-up*. El *cut-up* es similar a las técnicas dadaístas de Tristan Tzara; se trata de crear un texto, a continuación desmembrarlo o cortarlo, y finalmente volver a montarlo aleatoriamente, de manera similar a cómo Joyce escribió *Stephen Hero* de una forma convencional y después lo recortó, seleccionó y volvió a montar como *A portrait*; o de modo, aún más similar, a cómo Dylan encuentra un cartel, lo descompone en partes y vuelve a unirlos, esta vez aleatoriamente. Pero resulta imposible saber si se trata, en cambio, de un *pastiche*, mediante una mera acumulación de *takes*, o sea, tomas buenas, recopiladas, término que introdujo Cortázar para explicar su proceso de escritura, y que procede de las grabaciones de estudio, especialmente del *jazz*. No obstante, se tiene la sensación de que, en su gran mayoría, como Cortázar admite sin problemas, se trata de eso, de improvisaciones seleccionadas a posteriori, y probablemente ése sea el caso de *Don Julián*. Ello no quiere decir, no obstante, que la estructura de montaje final no pueda ser de la más alta calidad, pero sí que es casi inevitable que nunca acabe de encajar perfectamente.

Por ello, como la mayoría de postmodernistas, Goytisolo –como William S. Burroughs– crean lazos que tienden a dotar ese caos de algún sentido, o al menos de un rumbo, de una dirección. Suele ocurrir ya avanzada la novela o hacia el final, y en muchos casos lo hacen sólo para después contradecir ese sentido. Se trata de mostrar a la vez que el caos puede organizarse en un sentido, en un significado, pero al mismo tiempo no conformarse con esta solución. Ocurre aquí un poco como en las composiciones de música atonal clásica o de jazz, donde las líneas melódicas encajan sobre armonizaciones y notas que no tienen que ver entre sí, con lo cual se crea, como hemos dicho, un nuevo color, nuevos cromatismos inauditos. Las líneas melódicas se pierden en cualquier momento, pueden retornar, pero no se renuncia a mostrarlas como frases acabadas antes de disolverlas. Todo esto tiene mucho que ver con la solución de *Modelo para armar*, pues también sugiere un posible final con una lógica, pero aporta elementos incompatibles con ese final, bifurcaciones distintas de la historia. Se logra el efecto de varios finales posibles para varias historias posibles, muchas veces inacabadas. Resulta imposible discernir si se trata de una excusa para que el autor no tenga que definir su

texto, concretar una propuesta, o si, genuinamente, expresa una voluntad artística de indefinición. De esta manera, lo que para algunos críticos supone un *pastiche* que oculta la falta de dominio de la narrativa, para otros supone una elección de un autor que se niega a repetir las estructuras convencionales.

Por otro lado, esta estrategia permite a Goytisolo dejar cierta ambigüedad sobre el autor de la violación final del niño, quien al inicio era otro personaje distinto, un árabe, que se metamorfosea en el protagonista hacia el final<sup>523</sup>. Dado que tantas cosas han sufrido metamorfosis, todo queda entremezclado. No obstante, se advierte aquí un intento de corrección hacia un orden, una vez que se ha conseguido que sea imposible volver a él. Parece, efectivamente, que lo lógico es que sea Mendiola el que viole al niño, y que la escena del árabe inicial se puede reconducir identificando a ambos. La idea reiterativa de que su propia pérdida de inocencia y victimización van a ser reproducidas por Mendiola sobre otros, característica de este tipo de abusos, conduce a reinterpretar la escena inicial como un acto o un deseo reprimido de Mendiola. Mendiola reflexiona, mediante la imagen de la araña, que la víctima termina convirtiéndose en el verdugo y, por tanto, el verdugo fue víctima en su infancia, con lo que víctima y verdugo son una sola persona<sup>524</sup>. La idea es viquiana, finneganiana. Ahora bien, ¿qué significa violar al niño? ¿Tiene el mismo significado simbólico que inyectar la aguja de la rabia a España? ¿Es, en otros términos, el niño violado, el propio lector, y la violación sádica la obra que está leyendo?

#### **X.4.b.4) Símbolos fálicos agresivos. La violencia sádica como recurso expresivo**

La violencia mental se extiende por todas las páginas de Goytisolo y la justifica en el plano ideológico pero es obviamente una obsesión personal: “la interpretación mítica, justificativa de la historia de España, me obsesionaba (...) la idea de su profanación, de su destrucción simbólica, me acompañaba día y noche.” (Goytisolo, Juan, *Disidencias*: 292) La inyección del profesor simboliza la inyección forzada de los valores de la España Sagrada, y a nivel psicoanalítico apunta a una violación. La inyección es uno más de muchos símbolos fálicos que emplea Goytisolo. Éstos, como la serpiente, son siempre agresivos, cuando no asesinos. La serpiente, por ejemplo, asesina a la turista norteamericana pero luego hay un árabe al que visita un niño y que tiene en su choza una serpiente; finalmente es el propio Álvaro el que atrae al niño a su choza, y ya no se habla de serpiente sino, abiertamente, de sexo. En cuanto a la

---

<sup>523</sup> Pero esto ya estaba hecho por Joyce en *Finnegans Wake*. HCE también se metamorfosea con otros personajes, o, si se quiere, tiene muchos nombres; su culpa también es abstracta (son muchas y se transmutan entre sí). Esto le permite indicar hacia la verdadera, innombrable falta sexual de una forma muy indirecta, e incluso señalarla de forma clara en cualquier momento, sin mancharse demasiado las manos en lo personal. Recordemos que la crítica ha señalado como la culpa enigmática de *Finnegans Wake* el exhibicionismo y/o el incesto, lo cual no es muy distinto de lo que podría estarse contando en *Don Julián*, oscurecido también por una enigmática confusión.

<sup>524</sup> El tema mínimo de la araña es recurrente: “Durante las vacaciones habréis observado, igualmente, el comportamiento de los arácnidos: cuando la víctima toca la tela, todas sus tentativas de desprenderse agravan inexorablemente su situación(...) la araña contempla silenciosamente el forcejeo (...):podría abalanzarse sobre la presa y acabar con ella de una vez: pero espera: (...) le inyecta su propio jugo digestivo y, sin rematarlo aún, al contrario, procurando alargar su agonía, va disolviendo y chupando todas sus partes blandas” (*Ib.*: 208-9)

inyección, le retrotrae en *flashback* a una inyección en la infancia –simbólica y fantástica, en realidad–:

le agarra (a él) suave, peor firmemente del cuello para obligarle a mirar, a mantener los ojos bien abiertos cuando el escorpión lo atrapa por fin con las pinzas y adelanta el extremo del abdomen y le clava el agujón venenoso en tanto que él (el niño) palidece de súbito como un muerto y cae, al suelo, redondo  
Qué, le hago daño?  
No, en absoluto  
Respirando de alivio cuando sale a la calle: no al sol, a la luz, al griterío de la avenida africana  
(Goytisolo, Juan, *Don Julián*: 197)

El *leitmotiv* de la inyección, tras repetirse, se metamorfosea en un paralelo vengador; aparece el rótulo sangrado “DONNEZ VOTRE SANGUE”, sin que sepamos por qué se repite, pero poco a poco vamos entendiendo que Alberto tiene la idea de donar su sangre envenenada a España. Entendemos, por tanto, que el estilo de Goytisolo-Álvaro, y su ideología transgresora, articuladas en el propio artefacto de la novela *Don Julián* –que hace las veces de jeringuilla o caballo de Troya– van a inocular a los españoles el virus de la rabia. El *leitmotiv* tendrá una última variación cuando Álvaro contagia la sífilis ex profeso al niño del que abusa. Pero el *leit- motiv* procede de un recuerdo completamente imaginario de un cura-maestro que le puso una inyección de niño. Las tres imágenes, psicodélicamente confundidas, se funden totalmente al usarse las mismas palabras: “¿Qué, le hago daño?” Hay, sin embargo, una fusión entre elementos literalmente autobiográficos y elementos simbólicos y pseudo-surrealistas. Dado que logra que todo parezca simbólico y deformado, se tarda en percibir la persistencia (y no sólo en *Don Julián*, en toda su obra) de la idea de una crueldad sacrificial ancestral organizada en grupo. El objetivo de la violación del niño no es un fin en sí mismo, se ejecuta como minuciosa tortura paso a paso (y de nuevo nos recuerda a *Farabeuf*) con el objetivo de anular su alma. La imagen se replica en el matricidio de la Virgen y el Niño Jesús, y la invasión de España por los árabes gracias a una traición de Álvaro quizá habría que entenderla como otra blasfemia más, otro desahogo. La repetición del mismo proyecto de la *harka* vengadora en *Juan sin tierra* (1975) y *Paisajes después de la batalla* (1982) entra ya dentro de la autocomplacencia, repitiéndose a sí mismo. Una violencia aceptable como desahogo en una primera obra de juventud podría no serlo cuando marca toda una obra, y no porque se trate de violencia, sino porque su monotematismo obsesivo elimina la pretendida multiperspectiva, la supuesta desmitificación antidogmática. La desmitificación, como el humor verdadero, se ríe de todo y no siempre de lo mismo, y eso sí lo logra Cortázar. Joyce dijo sobre Irlanda cuatro cosas bien dichas y prosiguió con su obra: ésa es la verdadera autorrealización.

#### **X.4.b.5) La epifanía final: rito sacrificial, purificación, resurrección y conversión**

El mismo Goytisolo parece desear desentrañar su psique y va desvelando una explicación psicoanalítica sobre su obsesión. En 1985, la autobiográfica *Coto vedado* revela que el trauma que epifaniza se debe a los abusos que su abuelo hacía de él: “Nada en su comportamiento permitía adivinar que aquel viejo apacible acomodado con su periódico a la sombra del castaño

era el mismo que la víspera, con cosquillas y risitas, se había introducido en mi cama”. (Goytisolo, Juan, *Coto vedado*: 102) Así se entiende mejor su obsesión por el cuento de Caperucita, en *Don Julián*; en efecto, la abuelita es el lobo:

Pero, apenas se cuela entre las sábanas, queda pasmado al advertir cuán rara es su abuela esta tarde: un moro de complexión maciza, ojos de tigre, bigote (...)  
Abuelita, qué brazos tan grandes tienes!  
Es para abrazarte mejor, rey mío (...)  
Abuelita, qué bicha tan grande tienes!  
es para penetrarte mejor, so imbécil!  
y, al punto que dices esto, encovarás la culebra en el niño y le rebanarás el cuello  
(Goytisolo, Juan, *Don Julián*:301)

Sólo que ya el protagonista se ha convertido en el lobo (las víctimas de abusos tienen altas probabilidades de repetir en otros los abusos de que han sido objeto, sin menoscabo de su sufrimiento y rechazo). La crueldad, influencia de Sade redescubierto en los 60, como en Cortázar, *Farabeuf*<sup>525</sup> y Guelbenzu, es la clave de que el monólogo de Julián-Álvaro se autodesacredite: “no/ no es así/ la muerte no basta/ su destrucción debe ir acompañada de las más sutiles torturas” (*Ib.*: 302) Después de abusar del niño, y contagiarle la sífilis, le exige que robe en casa para traerle regalos y, finalmente, le amenaza para que traiga a su propia madre a su cama: “si no la traes, iré a verla yo y le contaré cuanto has hecho: tus mentiras, el dinero, las joyas, el falso testimonio contra la sirvienta: (...) enloquecerá (...) : o vienes con ella (te lo aconsejo, chaval) o te suicidas (...): tú solo, con tu indigna mano” (*Ib.*: 319)

El tema de los *atentados*, que comparte con Cortázar, reaparece siempre; por ejemplo, el atentado contra la Biblioteca de Tánger. La misma traición se basa en una traición: a traición atrapa moscas con azúcar y membrillos y las rocía con DDT. Va a llenar de moscas todos los libros del Siglo de Oro de la biblioteca de Tánger; en principio parece una metáfora de su propia estética pero al final descubrimos que el “carpeto” que odia –el españolazo– los necesita para su lectura de ingreso en la Academia. Al final, el atentado tiene éxito porque se rinde. La emboscada y el atentado se repiten de diversas formas: una turista americana, arrobada por los adornos y regalos de los marroquíes, es estrangulada por una serpiente-falo; unas monjas comulgan con *hashish* y entran en frenesí orgiástico, momento en que la *harka* de Álvaro, (supuestamente una metáfora pero con muyaidines reales), las viola y asesina. Una procesión se transforma en desfile de carnaval en que el niño Jesús mata a la Virgen; el propio Álvaro abusa de un niño rico, destruye su personalidad y le empuja al suicidio de forma muy estudiada. Estos actos subversivos y metamórficos siguen un plan estructural en la acción real que también se verifica en el nivel textual: la destrucción sucesiva de los tres pilares católicos de fe, esperanza y caridad. No obstante, esa estructura invisible está coloreada por un sinnúmero de episodios fragmentados en *collage*, pseudosurrealistas (se trata de un surrealismo ideológicamente instrumentalizado) que recuerdan a Buñuel por su fijación en el sexo, la Iglesia y la violencia. (No hay, de hecho, subversión alguna en esta supuesta ruptura que no hubiera

---

<sup>525</sup> *Farabeuf*, de Elizondo, mencionada en clave en Cortázar, representa el coqueteo con la tortura y el sadismo como forma epatante de rebelión contra las convenciones, propio de los 60 y los 70.

llevado a cabo *Un chien andalou* en 1928). La insistencia en el ataque no sólo a símbolos morales y religiosos, sino a la sensibilidad y los sentimientos naturales universales no es reflejo de lo irreal ni del subconsciente; por el contrario, aplica texturas inconscientes como decorado para *un plan consciente*.

El círculo de la *comprensión progresiva* se ha completado, se ilumina, y sólo falta la última página en que Álvaro se encuentra en la misma habitación que al principio, afilando su cuchillo –una vez más, fálico– para su venganza final contra España. La vuelta circular en 24 horas encapsula, como *Ulysses*, la historia cultural y literaria de siglos, y la vida de Álvaro Mendiola. La forma, más fluida, más caótica, como en *Finnegans Wake*, se autoexplica progresivamente con maestría. Sin embargo, mientras en *Finnegans Wake* la circularidad es dinámica y sin fin, aquí concluye con una sensación de estatismo, eterno retorno a la obsesión vengadora, y no de todas las cosas. Pese a sus constantes metamorfosis formales y sus pastiches de alucinaciones simbólicas, sorprende la existencia de un solo tema: la violación como venganza de la violación. La violación de los textos clave y de los mitos de la España Sagrada, la perpetración de una violación, son la venganza a la inyección de los dogmas por la fuerza, equiparada a un trauma de violación infantil, y siempre simbolizada por un médico sádico<sup>526</sup> que al inyectarle le pregunta si le duele<sup>527</sup>. El problema es que no es capaz de separar la violación cultural de la física ya que las fusiona en la inversión homoerótica del cuento de Caperucita Roja (el niño es “Caperucito Rojo”). En el último fragmento, todo en la habitación está igual que al inicio de la novela, pero sólo añade un detalle, la enigmática clave final: “Abrirás el libro del Poeta y leerás unos versos mientras te desnudas: después, tirarás de la correa de la persiana sin una mirada para la costa enemiga (...) ... lo sabes: lo sabes: mañana será otro día, la invasión recomenzará. (*Ib.*: 328)

#### **X.4.c) Obras posteriores. Conclusiones.**

Si *Don Julián* es una bomba de relojería perfectamente labrada para demoler pilar a pilar la España Sagrada, *Juan sin tierra*, *Makbara*, *Paisajes después de la batalla*, y sus predecesoras *Juegos de manos* y *Señas de identidad* son disparos certeros contra la represión sexual, la sociedad de consumo, el concepto de productividad y los partidos de izquierda. Todo ello mediante la disociación de lo real mediante la fantasía y la forma rupturista. En la lógica de Joyce, que Stephen o Bloom recuerden ideas y frases forma parte de una representación imitativa del fluir del pensamiento, de la mente en operación. Para cuando llega a Goytisolo, la función del recurso se ha olvidado por el camino, indistinta de un uso verbal expresionista –vía la lírica del 27, vía Cortázar– y así el narrador en tercera persona emplea el *leitmotiv*, que no tiene ya esa justificación en la mimesis, y no está integrado en otros procesos, de forma más

---

<sup>526</sup> Recuerda al *Farabeuf* de Elizondo, médico torturador, también mencionado en *Rayuela*. Lo que en los americanos es provocación epatante, en Goytisolo es un morbo personal, tendencia sádica que confiesa surgió en su niñez.

<sup>527</sup> Esta escena aparece dos veces, cambiando el momento y el médico, dentro de la misma desacreditación de la coherencia textual y de todo presupuesto constructivo que metamorfosea todo.

artística y compleja. Abiertamente, el recurso del *leitmotiv* se dirige al lector, desvelando el marco y con cierta ironía metaliteraria. Goytisolo acierta cuando funde lo gongorino con lo joyceano, que fue el modo en que los del 27 integraron vanguardia y tradición. Sin embargo, Góngora no era muy distinto ni en ideología ni en forma de otros autores del Siglo de Oro, y su culteranismo es un desarrollo manierista del conceptismo –que empezó, de hecho, en el conceptismo–. Pero al resto de autores del Siglo de Oro los maltrata. ¿Cómo puede conjugar la amoralidad de Jean Genet y Sade con un ultracatólico Góngora? Sencillamente, entiende que su técnica transgresora a lo culto es el precedente formal de la transgresión literaria moderna, al igual que Genet y Sade son la transgresión moral ante todo. La reiteración de largos fragmentos sin modificaciones que reaparecen inesperadamente deriva de la técnica joyceana, por mediación también de otros autores. Es indudablemente una posibilidad incluida en embrión en los *leitmotivs* de *Ulysses* y *Finnegans Wake*. Pero la forma mimetizante joyceana hace que esos *leitmotivs* vayan metamorfoseándose según el contexto, siendo variaciones ( que marco en azul) y no reiteraciones:

The cock crew	The fox crew,
The sky was blue:	the cocks flew,
The bells in heaven	The bells in heaven
Were striking eleven.	Were striking eleven
‘Tis time for this poor soul	‘Tis time for his poor soul
to go to heaven.	To get out of heaven.
(Nestor, en <i>Ulysses</i> : 27)	(Circe, en <i>Ulysses</i> : 520)

En Joyce, como vemos, el *leitmotiv* se contagia de la embriaguez, y amplía su significado con nuevas connotaciones; e incluso cuando un *leitmotiv* se repite de forma idéntica, está brevemente aludido, e integrado entre otras frases, telegráficamente.

En Goytisolo, además de esto, *largos* fragmentos se reiteran *sin cambiar una coma* pero este corta y pega provoca una relectura que ha cobrado nueva coloración con los nuevos datos, y su nueva contextualización adquiere nuevo sentido y amplía el anterior. Tanto en Joyce como en Goytisolo este mecanismo hace al lector revisar la primera ocurrencia del fragmento y redefinir inevitablemente su primera lectura (operando así sobre un fragmento previo); esto lo encontramos ya de algún modo en Sterne o Voltaire, aunque de otro modo. El propio Goytisolo, que ha creado una obra de altura, muy joyceana, no tiene la sensación de haber alcanzado la abstracción de Joyce: “Si vuelvo a escribir será tal vez a partir de un nuevo sincretismo creador –como llamaba Broch al arte de Joyce o de Picasso– buscando el medio de superar el esquema historia/discurso de Benveniste.” (Goytisolo, Juan y Ríos, Julián, “Desde Juan sin Tierra”:11)

### X.5. Joyceanismo en Sánchez Espeso y Vázquez Azpiri

En 1967, Sánchez Espeso publica *Experimento en génesis*, intentando hacer una novela en español que haya asimilado los avances de Joyce. En 1991, revela:

Quizá fue Joyce mi primer verdadero maestro. Lo leí cuando yo era casi un adolescente. Quizá su forma de concebir la Literatura fue el propio retrato de mi



forma de concebir el Arte, quizá la primera lectura de Joyce fue el primer retrato de mí mismo, el retrato de un artista adolescente. Lo que más me admiró (...) fue su libertad de construcción (...); sobre todo me admiró la apertura de la novelística a nuevas formas de concebir el tiempo y el espacio: el tiempo como elemento subjetivo (...) y el espacio como verdadero protagonista (...)"  
(G<sup>a</sup> Santa Cecilia: 254-5)

Ese mismo año, Vázquez Azpiri se alza con el anagrama por otra obra joyceana: *Fauna*. La obra incluye monólogos interiores en segunda persona, cuyo origen no está en Joyce ya que éste jamás usa este recurso. El protagonista habla a una mujer de un modo sistemático, con lo que su verdadero parecido narratológico es con *Rayuela*. Como en *Rayuela*, el "tú" unas veces es el protagonista hablando consigo mismo y otras el narratario (y en ambas novelas, la mujer idealizada). El capítulo "XVbis" recupera el recurso de Ayala de las dos columnas en paralelo —una suerte de *contrapunto*—, pero idea una solución interesante y nueva: en las dos últimas páginas una columna ha terminado y queda en blanco mientras la otra continúa. Explora recursos poco usados por Joyce, como el capítulo XII, configurado completamente mediante caligramas de formas expansivas y libérrimas. Además, hay capítulos bis como el "XIIbis" que se inicia con un caligrama cuya rigidez estructural contrasta con los anteriores y prosigue con un *stream of consciousness*, siempre en segunda persona. Se observa, por tanto, en Vázquez Azpiri una imitación no de las formas meramente, sino del espíritu de Joyce, pues él también crea e innova, al estilo de Cortázar. Por otra parte, el tiempo mental se alarga, y la memoria profundiza por inesperados recovecos, volviéndose protagonista, en una asimilación de Joyce. Blanco Amor, en 1964, en una conferencia incluida en *Cuadernos Hispanoamericanos*, sintetiza bastante bien cómo se pensaba en los 70 y 80 que debía leerse a Joyce:

El monólogo interior significa en Joyce lo siguiente: cada personaje piensa en forma incansable y cada pensamiento se encadena con otro pensamiento. Se ven nacer y morir los pensamientos arrastrados por la corriente de otros pensamientos hasta desembocar todos en un remolino en torno de la conciencia del ser pensante. Para efectuar este audaz procedimiento, Joyce rompió toda sujeción a la sintaxis tradicional, de modo que el lenguaje le permitiera brindar una serie de sensaciones íntimas. Pero estas sensaciones hay que observarlas desde cierta distancia. Desde cerca marean y entorpecen la visión del conjunto.  
(Blanco Amor: 1964: 5-18)

Aunque el comentario es acertado, incurre en un error que en general se arrastra hasta nuestros días: la concepción de que hay que contemplar la obra de Joyce fundamentalmente desde lejos, como un cuadro impresionista, es correcta pero incompleta. Esta consideración es bastante válida para sus descendientes, ya que son faulknerianos en su mayoría, pero en Joyce, además, cada frase, cada palabra, tiene mucho trabajo detrás. En realidad, no se trata de que la frase entorpezca la visión de conjunto, sino de que es relativamente más fácil percibir el efecto global de sus obras y muy difícil desmenuzar las claves de las estructuras ocultas —y más, en traducción—; pero no sólo existen, sino que son imprescindibles para la comprensión integral de contenido y del efecto estético de Joyce, como creemos haber mostrado en este estudio.

Alejo Carpentier dice en 1965, en *Ínsula*: “Hay el nivel de Joyce y hay el nivel de Conan Doyle. Pero, en ambos niveles, son dos escritores que lograron magníficamente lo que quisieron hacer. Si admiro enormemente a Joyce, esto no me impide divertirme con Conan Doyle.”(cit. en G<sup>a</sup> Santa Cecilia: 234)

Camilo José Cela, en 1967, se suma a la revaloración de Joyce, y escribe en *Papeles de Son Armadans*:

El ojo de Joyce alcanzó a ver no ya lo invisible –aquella estructura, aquel otro impulso– sino lo inexistente en el habitual comercio de las humanas convenciones (...) Los novelistas pautan su pensamiento sobre una superficie plana (una falsilla con sus rayitas paralelas, por ejemplo), mientras que el ángel y el demonio (...) objetivan su idea en una compleja forma geométrica espacial (Cela, *A los cuarenta y cinco años del Ulises*: 251)

#### X.6. Joyceanismo en *El mercurio* de Guelbenzu

En 1968 aparece *El mercurio* de Guelbenzu; pesa en él más que la influencia directa de Joyce, que la hay, la de sus más notorios descendientes hispanos: Martín-Santos, Cabrera Infante y Cortázar. Sobre su edición, Pere Gimferrer escribe en *Destino*:

Más que de Joyce, determinadas descripciones en estilo de pastiche paródicamente solemne (de la vida madrileña o de la propia adquisición del *Ulysses*) vienen de Martín-Santos, y constituyen en cierta medida un homenaje implícito a este escritor; una de las empresas capitales del malogrado novelista, fue, en efecto, la incorporación de los procedimientos joyceanos a la tradición novelesca española. De Cortázar (*Rayuela*) y Cabrera Infante (*Tres tristes tigres*) viene la aparente ausencia del desarrollo de una trama central al modo clásico–sustituida por un puzzle e abierto a las más variadas implicaciones–la voluntad –también joyceana, cierto–de experimentación lingüística, y la ubicación de la obra en medios intelectuales (Gimferrer, 1968: 38)

La estructura poliédrica joyceana es por fin afrontada en España por Guelbenzu (y no meramente el monólogo interior, logrado ya en *Cinco variaciones*, ni las técnicas de estilo aplicadas por Martín-Santos). Amorós comenta *El mercurio*, señalando la debilidad de su estructura, aunque al mismo tiempo subraya el valor de intentar hacer una estructura joyceana, o sea, como lo fundamental de la obra; también señala que es un documento generacional:

Atención casi obsesiva al lenguaje, a la técnica narrativa, a la estructura. Deseo de renovación legítima de todos los niveles de forma y contenido. Interés por el libro, por la novela como objeto en sí y como obra de arte, humana. Complejidad mental. Ironía. (...) Los personajes de Guelbenzu citan a sus autores favoritos (...): Cortázar, Vargas Llosa, César Vallejo, (...) Joyce (...)... Sobre todos, Cortázar” (Amorós: 172-4)

Lo primero que recuerda excesivamente a Cortázar es el inicio, el grupo de amigos cultos y *outsiders* que ponen discos de jazz en casa, aunque la forma en que el protagonista se ve a sí mismo en espejo imita el *stream of consciousness* de Stephen en *Proteus*:

Superficie de circunferencias incontables, estrechamente relacionadamente incontables. Veo el juego de surcos pasar y pasar. Veo circularmente el tintineo de una franja de luz como doble triángulo horizontal unido por el vértice: curvas simétricas de las bases, estriados los catetos. Voy delimitando a Jorge Basco difícilmente reflejado en una superficie opaca, ajado en surcos, la línea de los

ojos como herida, el cigarrillo humoso entre los labios. Voy encontrando un giro triste a la girada, reflexión circular del pensamiento observado. Treinta y tres un tercio revoluciones por minuto ésta es la voz de Billie (...) Holiday (...), tan sólo un rostro inclinado sobre la superficie del disco vive ahora mismo recepta ahora mismo fuma ahora mismo cavilando una lágrima prehistórica.

Fuma,

un cigarrillo

y la sombra de un cigarrillo. Y la sombra de su sombra. Espesor de milímetros: disco. Circunferencia

plana. Sobran

las palabras.

Faltan

las palabras.

(Guelbenzu: *El mercurio*: 101)

Tras el inicio bastante joyceano (también puede recordar a Martín-Santos), la introducción del verso caligramático que parece emular el humo hace que el fragmento se haga más lírico, y va fusionando rupturismos ortográficos y neologismos joyceanos con rasgos e incluso fragmentos insertados de César Vallejo:

Voy descubriendo a Jorge Basco, su enarenada infancia y el rostro restregado erosionado. Va descendiendo sobre la superficie una cálida triste monigotada, un pizarrón, un cero inconsolable irrefutable carne de niño. Va descendiendo transformándose una línea irracional de horizonte de rostro humano y el horizontespejismo desvanécese, allá lejos extiende su línea el verdadero, pero un hombre nuevo camina sobre la tierra ya muy viejo ya muy cansado ya muy imperfecto. Voy descubriendo un rostro y la mano señala: he aquí que nació y un buen día... como apartando un recuerdo ¿como apartando quizás el rostro? inútil gesto. Veo el juego de surcos pasar y pasar y una honda miseria extiéndese sobre ellos y extiende sus órganos y una honda esperanza, y llámense ojos oídos nariz y boca los órganos.

Voy descubriendo con horror, con una ternura espantosa, que el rostro me resulta vagamente familiar... (...) y yo, Jorge Basco, me observo sobre la superficie del disco.

(*Ib.*:102-3)

La problemática del absurdo de la identidad (nos referimos a aquel planteamiento de Oliveira sobre que nuestra propia existencia es un absurdo), desarrollo de la disolución y desmontaje del concepto de identidad modernista y postmoderno, toma forma expresionista cuando Miguel habla consigo mismo, como una realidad innegable y sorprendente; su propio pensamiento contesta a su verbalización:

Posiblemente esto es Madrid, capital de España.

El problema, la irradiación de argumentos, es que tú eres Miguel también aquí.

—Yo soy Miguel.

Exactamente.

(*Ib.*:254)

Se mimetiza la *lectura rápida*, aprovechando que ha de cortar las hojas pegadas en Argentina; es un *scanning*, como en *Néstor* la lectura de la carta abierta de Mr Deasy, que además menciona en el propio fragmento:

Ahora viene la parte de Dedalus y el rollizo Buck Mulligan con la bacía rebotando espuma en plena torre. En seguida la lechera —representa a Irlanda? no representa a Irlanda? terrible dilema— y el profesor del colegio no-sé-cuántos

tratando de encajarle a Stephen un artículo, o carta abierta, o lo que sea, para el periódico<sup>528</sup>.

Es una suerte. (...) No sé cómo voy a finalizar el mes (...) pero aquí lo tengo. Tú, qué maravilla. Luego dirán por ahí que el lenguaje español está muerto ya y el Ulises, sólo una (parece) endeble traducción, échale, es un castellano fascinante. Conque imaginarnos cuando se escriba algo así en nuestro idioma, va a ser la muerte de toda la caterva literaria actual, ja, ja. (Ib.:193)

Los recursos son sistemáticos y no ocasionales, como ocurre incluso en Martín-Santos. Variedad compositiva, extrema diversificación formal, polifonía, yuxtaposición de palabras, libertad absoluta de puntuación, desenfado verbal. El espíritu de geometría de la estructura de *Ulysses* es al fin asimilado dándole su propia solución, aunque sigue demasiadas líneas de *Rayuela* –entre otras cosas, inscribirse en un canon es modernista–. Observamos a un club de jóvenes iconoclastas e irreverentes, adictos al jazz y al arte culto, a la contracultura, a la cultura pop o de masas, y prestos a utilizar un lenguaje desenfadado y neovanguardista, presentayochista. Elogia la solidez de la palabra en Cortázar frente a su marginalidad en los españoles: “tras una primera lectura comparada, donde el primero parece crear una tensión concentrativa en la que –casi– todas las palabras tienden a edificar la historia con una solidez monolítica, en los segundos (...) la palabra da la impresión de ser algo marginal (...). (Guelbenzu, “Joven novela española”: 39) La autocomplacencia del estilo, derivada del desenfado contracultural cortazariano, se aprecia cada vez más; así, en este remedo del inicio de *Rayuela*, fragmento innecesario de alusiones, recorre título a título la narrativa de Cortázar, eliotiano-joyceano, pero facilón: “¿Encontraría a Cortázar? Tantas veces le había bastado asomarse a los caminos de palabras, viniendo por la ruta de la autopista, hasta alcanzar con la vista la casa tomada, y apenas la luz de las primeras frases le permitía distinguir en la memoria el curso del río, ya su silueta se agitaba delante de todos los fuegos (...) Queremos tanto a Cortázar...” (Guelbenzu, s.t.,1993:4-5.). Rodríguez Fischer señala rasgos del primer Vargas Llosa y la inevitable influencia de Martín-Santos, y para ella no hay rompecabezas: sigue la propuesta cortazariana en la composición estructural por bloques, incorporando a una historia principal “otros conjuntos o unidades narrativas, alterando así la linealidad del discurso y abriendo la novela a la alternancia contrapuntística” (Rodríguez Fischer, en Guelbenzu: *El mercurio*: 29, nota 33). Abundan temas en emulación o parodia del *boom* (como el uso del *pun*, el grupo elitista análogo a los de Cortázar que se reúne a oír *jazz* en casa, la elucubración patafísica a lo *Rayuela*) y modulaciones verbales al estilo de Cortázar y Vargas Llosa; así, “yo creo que el esfuerzo de Eugenio se canalizaba muy excesivo, adjetivemos con precisión” (Guelbenzu, José María., *El mercurio*: 349), o, más obviamente:

Vargasllosicamente cojudo está Chéspir en el umbral con los ojos irritados (...) Estamos aquí siete u ocho agarrados a los discos (...). Nos iremos a la primera oportunidad, estoy medio harto en una sola hora del prodigioso grupo rodeándonos con un aire de brillantez superior (...) bla, bla. (...)

---

<sup>528</sup> Aquí, emulando rudimentariamente el finneganés, en un guiño al lector, ha generado “un artículo, o carta abierta, o lo que sea, para el periódico” a partir de “Dedalus + un artículo, o carta abierta, o lo que sea, para el periódico”.

–Sobre gustos no hay nada escrito, como sabes–indicó Julián.  
–Te equivocas, querido, hay muchísimo escrito, lo que pasa es que tú no lo has leído–dijo Chéspir. (Ib.:340)

Pero, como en *Rayuela*, hay ya una *desmitificación del desmontaje contracultural*, y de ahí que Guelbenzu refiera: “Yo estaba en un grupo de amigos que nos dedicábamos a la escritura, y... mitos, (...), bueno, sí, tengo algunos, lecturas: las de Joyce y Cortázar, por ejemplo, decisivas para el despertar de mi sensibilidad literaria.” (En Saldívar y Gallego: 25-28). En la novela ocurre esto, pero en realidad descubrimos que “el grupo” se deshizo y lo han intentado reconstruir con nuevos miembros, que intentan reproducir los diálogos del absurdo de Cortázar o Joyce de un modo patético; todo concluye en un rechazo a tanta bagatela, pues Basco y Chéspir se escapan:

–¿Os ocurre algo a vosotros? –contestó a su vez Daniel– ¿Pange lingua gloriosi?– dijo después.  
–My Taylor is rich– contestó velozmente Ángel.  
–My Taylor is not rich– confesó alguien.  
–Sí, tu niñez ya fábula de fuentes...–recitó Daniel con los ojos en blanco.  
–Dábale arroz a la zorra el abad– dijeron de pronto. Y como la frase es capicúa la citaron de nuevo, ahora al revés: Dábale arroz a la zorra el abad.  
–No es lo mismo la calle Claudio Coello que encontrar el cuello de Claudio por la calle– apuntó Ángel, muy en su papel.  
–Y, desde luego, –objeté mientras me escabullía–, las barbas de tu vecino las hemos visto pelar.  
–¡Qué me vas a decir!– contestó Chespir siguiéndome– Yo fumo celtas largos...–Y preparó la escapada. (...)  
–Claro, to be or not to be.  
–Oh, sí, weltstanschauung!  
–Carrefour!  
–Calomelanos!  
–Dobletricuádruple!  
–Albóndigas!  
–Exprimelimonos!  
–Notarios!  
–Catch as catch can!  
Bye, bye. Por lo menos Chéspir y yo nos volvemos encantados a palpar todo lo mediocre, informe, barato, descascarillado, que nos sale al paso, maldiciendo hasta la quinta generación a estos payasos, huyendo a toda carrera de esta quema, con los ojos muy claros a fuerza de necesitar otro mundo, otra gente. Se derrumban importantes posiciones. (Guelbenzu, José María, *El mercurio*.: 345-7)

La estética de los *Novísimos* y sus autores aledaños tiene miras muy serias y elevadas: no se trata ya de variar parcialmente tal o cual aspecto, sino de cambiar radicalmente, ensayando, en una misma obra, una nueva estructura, diversos modos narrativos, técnicas y recursos. Guelbenzu no sólo menciona a Joyce, como en la escena en que Jorge Basco compra el *Ulysses* (resulta saber su estructura y tener claro el contenido de sus capítulos de antemano). Aquí aparece la misma *mitomanía* y *fetichismo* que cuando roba *Justine* de Sade o descubre *El Cuarteto de Alejandría*, cita a Pound o siente la urgencia de seguir la línea hispanoamericana. Y la mitificación aumenta por la dificultad de conseguir un ejemplar de una obra así:

Abrió la portada y en la primera hoja del libro escribió: Jorge Basco, al trazo característico de su firma, algo más inteligible que en otras ocasiones. La portada se cerró por su propio peso mientras él apartaba el bolígrafo.

Se entretuvo en admirarla. James Joyce. Una línea negra debajo. En el centro, con trazos más gruesos y mayores: ULISES. Abajo otra línea negra y las palabras: Santiago Rueda/Editor/Buenos Aires. En colores grisamarillentos se difumina una extraña e inquietante nebulosa debajo de las letras. El papel de portada es cartulina endeble y toda la hojarasca se apelo-tona en el canto inferior, pero esto produce un atractivo intenso en el conjunto del libro. (...) Coge el tomo con las dos manos, lo palpa, lo pesa, lo siente, (...) Observa el lomo, extasiado ante su grosor. (Ib.:192)

Introduce también el *esquema gráfico* como Joyce<sup>529</sup>, ya emulado por Cortázar (Vid.Ib.:164-5), y la *imitatio* de estilos, aunque mínima, como el de novela medieval al inicio de Dos, “DONDE SE NARRA UNA HISTORIA SORPRENDENTEMENTE VULGAR” (Ib.:147). Además de Joyce, Vallejo, quizás el más cercano a *Finnegans Wake*, es mencionado con frecuencia, incluso en la explicación del símbolo central, el proteico mercurio:

(...) no como agua, sino canales de mercurio, es el ahogo más horrible, sobre todo por su aspecto de absurdo que representaría morir así, quasi ciencia ficción. Pero el mercurio, absolutamente compacto, exacto, brillante, un juguete que puede revolverse impasible de muerte, asumirte dentro y no ha sucedido nada, no ha transcurrido el tiempo, es la eternidad, lo inmutable. Se dilata o contrae con el calor o el frío, el querido citado metaloide pálido (mal citado) de Vallejo<sup>530</sup>. (Ib.:349)

Hay, incluso, un largo fragmento de prosa vallejeana, en el *Apéndice*:

Mi madre acuerda carta de principio colorante a mis relatos de regreso. Ante mi vida de regreso, recordando que viajé durante dos corazones por su vientre, se ruboriza y se queda mortalmente lívida, cuando digo, en el tratado del alma: Aquella noche fui dichoso. Pero se pone más triste. Más se pusiera triste.

—Hijo, cómo estás viejo!

Y desfila por el color amarillo a llorar, porque me halla envejecido, en la hoja de espada, en la desembocadura de mi rostro. Lloro de mí, se entristece de mí. Qué falta hará mi mocedad, si siempre seré su hijo? Por qué las madres se duelen de hallar envejecidos a sus hijos, si jamás la edad de ellos alcanzará la de ellas? Y por qué, si los hijos, cuanto más acaban, más se aproximan a los padres? Mi madre llora porque estoy viejo de mi tiempo y porque nunca llegaré a envejecer del suyo!

Mi adiós partió de un punto de su ser, más externo que el punto de su ser al que retorno. Soy, a causa del excesivo plazo de mi vuelta, más el hombre ante mi madre que el hijo ante mi madre. Allí reside el candor que hoy nos alumbró con tres llamas.

—Hay, madre en el mundo un sitio que se llama París. Un sitio muy grande y muy lejano y otra vez grande.

La mujer de mi padre, al oírme, almuerza y sus ojos mortales descienden suavemente por mis brazos. (Ib.:403)

Tras deslumbrar al lector, termina reconociendo que es mera cita, en autodescédito ingenioso y leal, que no deja de tener aquella broma al lector de Sterne (marcamos en negrita el recurso sorpresivo):

(...) y, además, me callo de tristeza y recuerdo a mi madre y entre las edades **la voz del cholo Vallejo cuando dice que**

Hay, madre, un sitio en el mundo que se llama (...) (Ibidem.)

La novela se estructura sobre cuatro bloques, que luego se relativizan, exactamente como ocurría con *Finnegans Wake*. El bloque *Uno* es una diégesis lineal que progresa

<sup>529</sup> Dibujos que realizó la escritora Rosa Regás.

<sup>530</sup> El poema de Vallejo sobre el metaloide alude gongorinamente al termómetro (¿Te sana el metaloide pálido?) y se encuentra en *Poemas humanos*. Ya hemos señalado que se adelanta a *Finnegans Wake*.

cronológicamente hacia un desenlace, pero contiene tres líneas argumentales y exhibe un rupturismo formal a las convenciones. A partir del bloque *Uno* se generan los bloques *Dos*, *Tres* y *Cuatro* que detienen y disgregan las líneas argumentales encapsuladas en *Uno*<sup>531</sup>. Como Cortázar, Guelbenzu se complace (o más bien se complica) en desacreditar su propia organización: el índice es, en realidad, así: *Uno, Dos, Uno, Cero, Tres, Uno, Cuatro, y Uno* (sic.), *Begin the beguine*, *Últimas anotaciones* y *Apéndice*.

En *Cuatro*, *Beguine the Beguine*, que remite al inicio de la novela y alude al eterno retorno, ya un *topos* postmoderno y post-finneganniano, el protagonista Basco se encuentra con Guelbenzu. Para Rodríguez Fischer: “Si en el *Ulises* ese encuentro entre Stephen Dedalus y Leopold Bloom es decisivo”, en *El mercurio* “la relación paterno-filial se ciñe bastante a cuestiones literarias (...), aunque también hay un profundo repaso de la existencia personal” (Rodríguez Fischer, Ana, en Guelbenzu, José María: *El mercurio*: 65) y ello nos trae a la mente el diálogo analítico Stephen-Bloom de *Nostos*. Pero incluso esa pareja arquetípica de personaje y autor se quiebra cuando descubrimos que a ella le sobrepone, mediante ese simultaneísmo, el soliloquio de Chéspir. Este simultaneísmo aparentemente ajeno, permite en lo profundo articular una modulación sobre los temas, dar otra perspectiva, generando una suma poliédrica, en la mente del lector que le está exigiendo operaciones de síntesis y abstracción activa.

En esta línea, el bloque *Cuatro* final *Beguine the Beguine* se repliega sobre todo lo anterior, invirtiendo el bloque *Uno* que lo generaba; para ello emplea el simultaneísmo, como *Wandering Rocks*, alternando secuencias con hilos intraconductores de *leitmotifs* y referencias culturales y cruzadas.

*El Mercurio*, que inicia en forma centrífuga, concluye en una espiral centrípeta donde todo confluye: el transeuntismo bloomiano-cortazariano, las *jam-sessions*, la evocación de la infancia, el problema de la escritura, Angélica, etc. Hay un descenso a los infiernos, sugerido por una cita de Pound y alusiones a Dante y Virgilio, y hay “un clarísimo juego de transparencias con el *Ulises* joyceano, delatado en la escena final de la pelea.” (Rodríguez Fischer, Ana., en Guelbenzu, José María: *El mercurio*: 65)<sup>532</sup> Aquí adelanto mi hipótesis sobre *Ulysses* como novela postmoderna. Así como en *La tía Julia* todos los fragmentos del serial radiofónico, incompatibles, se unifican, encontrándose todos los personajes en un campo de fútbol, y el escritor, Pedro Camacho, parece haberse vuelto loco y muere (pero permite al autor real realizar el artificio) o en *A Conspiracy of Dunces* todos los acontecimientos y personajes terminan por unificarse, en Guelbenzu se produce el encuentro autor/protagonista. Ahora bien, tanto si Guelbenzu lo pretendía como si no, esto nos lleva a otra lectura posible del

---

<sup>531</sup> Es extremadamente similar a la estructura de *Don Julián* de Juan Goytisolo, y ambas constituyen un manierismo de la estructura de Cortázar, con mayor sequedad castellana. De este modo, la influencia joyceana tiene una subescuela hispanoamericana que genera otra castellana; el manierismo se produce porque, al pasar por sucesivos tamices, van intensificándose sólo ciertos aspectos, desapareciendo otros. Se intensifica la estructura, que se intenta visualizar, o el contrapunto. El regreso a la fuente directa, como en Ríos, angloparlante, recupera cada cierto tiempo aspectos joyceanos fuera del *mainstream*.

<sup>532</sup> Refiérese al enfrentamiento con dos soldados de Stephen ebrio, que ya comparamos con el de Max Estrella. La citada pelea realmente se parece más a la detención de *Rayuela*. La *acción* heroica marca al *bohémio* y *outsider*.

final de *Ulysses* como *novela metaliteraria*, en tanto que novela que está pergeñando en su mente Stephen. Si nos paramos a pensarlo, los tres primeros capítulos se centran en él (el autor pugnando por hacer su obra) y el resto de la novela se centra en Bloom, que es más personaje, y es realmente Odiseo. Así, *Ulysses* podría ser una de las primeras novelas sobre cómo un escritor escribe su novela, o la novela incluida en sí misma a lo Hamlet; el hecho de que Stephen (el autor) se encuentre con Bloom (el personaje) al final de la novela sería, según mi hipótesis, análogo a lo que ocurre cuando Augusto Pérez se encuentra con Unamuno en *Niebla*<sup>533</sup> o en *Sei personaggi* de Pirandello. No obstante, en Joyce, elegantemente, lo muestra como si ambos vivieran o fueran ambos *seres de papel*, dejando abierta, apenas sugerida para quien la capte, la posibilidad metaliteraria. La hipótesis es compatible con otras tantas explicaciones distintas que he dado sobre *Ulysses*, dado que Joyce imbricaba muchos planes novelísticos uno sobre otro, por lo que otra sobreestructuración más es plausible.

Además, y esto es ayaliano y cortazariano, cuando el lector empieza a establecer estas correspondencias, aparece el bloque *Cero*, y al final hay unas “Últimas Indicaciones” y un “Apéndice” que incluyen un dato sobre Ernesto que se había ocultado, generando una reinterpretación regresiva de todo lo leído (artificio empleado en los fragmentos postergados o adelantados, *prescindibles* en Cortázar, *superfluos* en Pérez de Ayala, que también está en Sterne). El enfoque pictórico de Ayala, y el musical de Joyce, les permiten, como a Cortázar lo jazzístico, conocer nuevas formas de expresarse. Guelbenzu se ha alfabetizado en Joyce y, tal vez, en Ayala y su novela poemática, de quien Aldous Huxley afirmó haber tomado la idea musical de aplicar el contrapunto a la novela:

The musicalization of fiction. Not in the symbolist way, by subordinating sense to sound. (Pleuvent les bleus baisers des astres taciturnes. Mere glossolalia\_). But on a large scale, in the construction. Meditate on Beethoven. The changes of moods, the abrupt transitions. (Majesty alternating with a joke, for example, in the first movement of the B flat major quartet. Comedy suddenly hinting at prodigious and tragic solemnities in the scherzo of the C sharp minor quartet.) More interesting still the modulations, not merely from one key to another, but from mood to mood. A theme is stated, then developed, pushed out of shape, imperceptibly deformed, until, though still recognizably the same, it has become quite different. In sets of variations the process is carried a step further. Those incredible Diabelli variations, for example. The whole range of thought and feeling, yet all in organic relation to a ridiculous little waltz tune. Get this into a novel. How? The abrupt transitions are easy enough. All you need is a sufficiency of characters and parallel, contrapuntal plots. While Jones is murdering a wife, Smith is wheeling the perambulator in the park. You alternate the themes. More interesting, the modulations and variations are also more difficult. A novelist modulates by reduplicating situations and characters.”  
(Huxley: *Point Counterpoint*, ch.XXII: 408)

El *collage* cumple una función constructiva de variaciones y modulaciones musicales, y no es un pastiche desestructurado sino *otra estructura*, desestructurante de la previa. Pero el valor de

---

<sup>533</sup> Da toda la sensación de que Juaristi, afín a Unamuno, también interpreta así el final de *Ulysses*, ya que desarrolla así su imitación, terminando a lo *Niebla*, como veremos, y acaso *El Mercurio* sea su fuente. Don Quijote moribundo se vuelve real y se aproxima al desencantado Cervantes, héroe tullido, cuasi desvelando el marco, llevándonos el personaje al escribidor. .



esta opción de la desestructuración radical, como en todo juicio estético, no dependerá del grado de desvío, sino del resultado estético conseguido y su sentido. Así, para Conte, el *mercurio* simboliza el carácter proteico –infinitamente mutable– de la obra y el estilo, cuyo sentido es “poner en cuestión el propio discurso narrativo”, pero resulta, como *Antifaz* de Chacel, difuso y falto de coherencia. (Conte: 21).

En el encuentro entre el personaje-escritor y su autor (ahora personaje), se vuelven a emplear los recursos del monólogo interior para la voz del narrador –cosa que Joyce evitó en *Ulysses*, y no aplicable a *Finnegans Wake*, ya que es un sueño mimetizado: “luces y cuerpos, rojo y mole, azul y oscuridad, tonos del gris, verde y negro luminosos a tientas, la calle –los adoquines–, espejos a trozos, alucinantemente inestables en la raíz de tanta-es-su-fijeza, las sombras, los claroscuros, interrogación, masas compactas, círculos focales.” (Guelbenzu, *El Mercurio*: 370) En este fragmento no podemos conjeturar que los pensamientos del personaje –sus impresiones mezcladas con reflexiones– se contagian al narrador (lo que constituiría una fusión del *Uncle Charles Principle* y el *stream of consciousness*), ya que hay dos personajes. Simplemente se describen *desde fuera* las impresiones que ambos reciben y el *stream of consciousness* es del narrador. Es, pues, la práctica que venimos señalando como la principal y más frecuente malinterpretación del estilo joyceano. Además, se incluyen aleatoriamente rasgos de *monólogo interior* que remedan el estilo de Joyce pasado por Cortázar; hay dos momentos en que el sujeto pensante hace un comentario sobre las frases que él mismo está pensando o incluso redactando (en azul), especialmente joyceanos, como lo es la fusión de palabras (en malva) : “**Veamos**: el encuentro **casualnocturno** nos lleva a recorrer juntos un **digamos** pedazo de la noche que cada cual pensaba llevar por su lado. Parecemos señoras frente a un té (**bonito título, entre paréntesis**), ninguno dirá cosa seria” (*Ib.*:381) No es ningún sacrilegio como opción deliberada, pero lo que delata es una mala interpretación de Joyce, según la cual el empleo de estos *rupturismos* y *flashes* de pensamiento telegráfico pueden usarse para cualquier cosa con la única condición de que sea expresivo o se considere ingenioso. Nunca insistiremos demasiado en recordar que, como es notorio, los *flashes* y el *monólogo interior* se corresponden con la consciencia a fin de sustituir con creces al narrador y poder eliminarlo, y por tanto *nunca son parte del discurso del narrador*. La confusión, extendidísima, procede, quizás, en parte del cine, pero, ante todo, de una interferencia de la lírica vanguardista (donde *el yo es el narrador casi siempre*) en la narrativa, y se debe a que la lírica vanguardista (Eliot, Pound, el 27, los Novísimos, Vallejo) había usado antes y a un nivel admirable esos recursos. Y una vez que se ha empleado en narrativa, también hay precedentes de estos empleos en novela.

En síntesis, Guelbenzu, aun mostrando la vocación de afrontar la estructura joyceana, adolece de una excesiva identificación y asimilación de la estética de *Ulysses* a la de Cortázar, y un estilo discreto, apuntalado con refritos y fusilados de frases, fragmentos y técnicas de sus autores-fetiché. Su mérito principal fue el de afrontar por vez primera una emulación de la estructura joyceana, con mucha influencia cortazariana, en España.

En 1969 Cela publica *San Camilo, 1936*, y Fernández Santos *El hombre de los santos*, mientras Torrente prepara *La saga/fuga de J.B.*, y todas ellas incorporan elementos joyceanos. En *San Camilo* la ruptura de la lógica y las relaciones espacio-temporales prefiguran al último Cela, el más joyceano; su escritura es casi idéntica a la de sus últimas obras, excepto que aún no realiza rupturas ortográficas pero la sintaxis y el uso léxico y fraseológico de *Oficio de tinieblas* ya están ahí. En cuanto a *La saga/fuga de J.B.*, tiene toda la artificiosidad de *Ulysses* o *Finnegans Wake* pero sin nada de sus bellezas rítmicas, líricas, ni de su ingenio ni su humor, resultando una caricatura de Joyce que sólo emula sus defectos. Pero el hecho de que los grandes autores laureados emulen a Joyce, son ya la prueba de la aceptación de que el irlandés es fundamental. La reivindicación de Joyce culmina en la primera traducción española de *Ulysses* por Valverde en 1976.

El cuestionamiento del universo que planteó *The Waste Land* en 1922 y que debería haber fluido desde los hallazgos de Huidobro y César Vallejo hacia la novela española, sale por fin a la luz, irreversiblemente. Ya la señala Blanco Amor:

El artista busca y ahonda en los fundamentos racionales de la realidad y descubre el laberinto: quien se guía por la lógica no tiene meta segura, porque el mundo no es lógico; quien se guía por el instinto sólo conseguirá el fracaso, porque el mundo no es obra del instinto. ¿No habrá un tercer camino y no podrá el hombre romper para siempre con el sistema binario, con el sí y con el no? (...) *Life is Now: This is Life*"  
(Blanco Amor: 5-18)

Esta búsqueda de una tercera vía, de algún modo había sido planteada y resuelta en *Tiempo de silencio* mediante un eclecticismo entre Joyce y la tradición realista hispana, pero el efecto final —que no global— es barojiano. Hay ese peso del fatalismo de *A.M.D.G.*, del *Quijote*, de Ana Ozores y *Pascual Duarte*: es un miedo a no ser realista si no se es desengañado, un barroco permanente de país penitente y reserva espiritual de occidente, el que inventen otros. Es una condena que nos llega desde Jorge Manrique y pasa por Quevedo, Cervantes, Clarín, Baroja y Machado. Era necesario el brío y el brillo joviales de la palabra explosiva que Martín-Santos logra ocasionalmente, como Valle y Ayala antes, y que es lo esencial de Joyce. No obstante, se fecundará con el fresco placer lúdico de la palabra en Vargas Llosa, Cortázar, Borges y el *boom* en general. El sincretismo de Martín-Santos, como el de García Márquez (o sea la recuperación del narrador y la trama) tiene dos lecturas. Como una *reacción termidoriana*, significaría un retroceso; como un adelanto del *postmodernismo* y el *neo-barroco*, un avance. Contra esto, o el posibilismo citado de Carpentier, se rebela Goytisolo (en el monográfico joyceano de ABC de 1991). Ningún autor puede significar ya algo sin asimilar las innovaciones de Joyce:

Permanecer sordos a la propuesta literaria de Joyce es condenarse a no entender la modernidad ni la literatura de este final de milenio: repetir esquemas novelescos formalizados y estériles (...) Joyce —como Cervantes y Sterne— trastornó las reglas del juego (...). La auténtica creación nace, por el contrario, a partir de una rebeldía: el proceso incoado por el autor a los cánones literarios que hereda. Joyce, como los grandes poetas, convirtió el lenguaje en el verdadero protagonista de su obra. Cuantos admiro y significan algo en la novela de este

siglo se han enriquecido con el ejemplo de la audaz empresa de *Ulises* y *Finnegan's Wake* [sic]. (Goytisolo, *Estela seminal y fecunda*, 1991)

Con este espíritu había escrito *Juegos de manos* (1954), *Señas de identidad* (1966), y, sobre todo, *Reivindicación del Conde Don Julián* (1970) (luego reeditada como *Don Julián*), donde juzga con dureza todo el canon español y propone la destrucción literaria y cultural de nuestros mitos ibéricos, la destrucción de la España Sagrada. Aunque entiendo que se sobrepasa al reivindicar el terrorismo anarquista, la liberación gay y el Islam de forma obsesiva y no sólo literaria. Su radicalismo es una lástima, puesto que es, con Cortázar, uno de los autores que con más altura técnica y más laberinto *dedálico* ha incorporado a Joyce en las letras españolas, pero tiñe su obra de lo extraliterario e ideológico radical, y no hay nada menos joyceano y postmoderno que eso.

#### X.7. Los 70: el envite de Torrente Ballester y la revelación del Cela postmoderno

Torrente recibe el premio de la Crítica por *La saga/fuga de J.B* en 1972 y para Gimferrer, es el experimento más afín a Joyce hasta el momento, ignorando a tantos otros. Otra cosa es que la intención autorial de Torrente fuera, en efecto, hacer su *Finnegans Wake*:

Espero no pecar de paradójico si me aventuro a señalar que posiblemente *La saga/fuga de J.B.* sea una de las contadas experiencias de la narrativa peninsular realmente afines al espíritu de un Joyce. Sobre una anécdota por demás trivial, *Ulises* o *Finnegans Wake*, edificaban un complejo sistema de referencias: desde la versión poético-burlesca del poema homérico en Dublín hasta el pastiche sardónico de los más diversos estilos literarios, es posible hallar en el *Ulises* toda clase de implicaciones. Caracteriza, sin duda, a la literatura moderna su capacidad de operar simultáneamente a varios niveles, y es ésta, precisamente, la cualidad que acabo de señalar en el libro de Torrente Ballester (...).

(Gimferrer, 1972:238-40)

Mundo mítico y desmitificador, cerrado en sí mismo tan herméticamente como Macondo, *J.B.* carece de la robusta estructura joyceana, de su realidad, y los personajes son planos, figuras de gran guiñol, ficciones que no pretenden existir fuera de la frase. Torrente está en la fabulación, más próximo a Cunqueiro o Borges; además, su técnica aquí es forzada, y su estética está a años luz de la sofisticación de *Ulysses*. Al menos, *El señor llega* nos recuerda la complejidad del Pedro de Martín-Santos. Pero aquí Torrente escribe forzado y, malinterpretando a Joyce, redacta de forma mecánica y anestésica. La única similitud, muy superficial, son las combinatorias y juegos con el nombre de J.B. (J.B., como H.C.E., se descompone en muchos nombres), pero es un juego tedioso, de un humor pueril y soso, que sobre todo no responde a un complejo plan profundo como en Joyce. Se diría que Torrente ha creído que todo consiste en multiplicar variantes del nombre y hacer juegos de palabras que, en realidad, no consigue. Tampoco logra el efecto surrealista que, al parecer, es su interpretación de *Finnegans Wake* y tal vez de *Ulysses*. Como ya señala él, del *Ulysses* le habían llamado la atención desde el comienzo los artificios técnicos con el lenguaje, pero otra cosa es llevarlos a cabo sin haberse hecho al oficio y sin desembarazarse de su técnica previa. Pesa en él otro estilo ya hecho, cosa que no sucederá con

Cela, que se inició en la poesía surrealista y tenía mucha práctica en experimentar cosas nunca antes hechas técnicamente (*Mistress Caldwell, San Camilo, La colmena*) sin que se salgan de su estilo. El talante y estilo de Torrente impidieron que asimilara técnicamente la esencia joyceana y, a lo sumo, acaba en un homenaje de quien, de joven, se había iniciado en Joyce cuando, en España, era casi imposible. Llegó incluso a oírle recitar *Anna Livia* en la librería Shakespeare & Co. Una infatuación similar supuso *El hombre de los santos* de Fernández Santos que se convirtió en un montaje cinematográfico al estilo *nouveau roman* o *nouvelle vague*, pero construido con muy poco oficio y peso literario, con defectos de aficionado primerizo. Produce una sensación de relativismo *naïf* que contamina su técnica, tanto línea a línea como a nivel macroestructural. Si Torrente es consciente de que hay que intentar seguir la estela joyceana, Fernández Santos marca la llegada de *la autocomplacencia* acrítica que entiende la ruptura como un todo vale, y que en el fondo delata que muchos editores, críticos y autores realmente no han entendido una palabra del significado de Joyce, sólo que ahora el envoltorio rupturista vendía, como ya había ocurrido con las artes plásticas. Una cosa es dominar la armonía y escalas clásicas, e improvisar y, otra, lanzarse a tocar teclas al azar sin tener ni una sola noción. El sendero de Benet, Juan Marsé y otros nos parece también ir por esos derroteros, y el Arrabal novelista no es mejor. Numerosos son también los autores hispanoamericanos que nos parece caen en la autoindulgencia, como Donoso, Bioy Casares o Bryce Echenique, dañando el joyceanismo en aquel momento clave y dando oxígeno a sus detractores.

Vázquez Azpiri, en cambio, al menos había desarrollado laboriosas y originales técnicas a partir de las joyceanas. Incluye, por ejemplo, un monólogo a lo Pérez de Ayala (simultaneísmo a dos columnas) en *Fauna*, premio Alfaguara de 1967. Además, explica muy claramente el verdadero estado de cosas: “Hay grandes imitadores. Muchos están viviendo todavía de Faulkner, un Faulkner traducido. Casi todas las versiones de su obra son pésimas, lo mismo que las de Joyce. Fíjate cómo serán las imitaciones”. (En Rico, Eduardo G., 1970:36) La confusión con el surrealismo se extiende a la *beat generation*, que, teniendo concomitancias con Joyce, es otra cosa más próxima a la contracultura postmoderna. Así, el joven autor Antolín Rato emparenta a Burroughs con Joyce y Beckett, lo cual, siendo acertado, depende de cómo se entienda. Al hablar de Dylan mencionamos que los autores de los 50 y 60 entienden la ruptura ya desde otro punto de vista: en parte, más whitmaniano, más *in progress*, descreído ya de toda estructura, al menos prediseñada. Concluamos, por tanto, que lo *beat*, *el nouveau roman* o *el postmodernismo*, no son lo mismo que Joyce, como no lo fueron los *-ismos*.

Por otra parte, el *anti-joyceanismo militante* de Benet y Guelbenzu es una señal de salud crítica (no tanto literaria) frente al esnobismo de un joyceanismo superficial. Mientras Benet se nos antoja como un “renegado” que ha llegado a la convicción de que la trama es primordial y que Joyce degeneró en crucigramista, Guelbenzu encontró en Cortázar y Faulkner desarrollos que considera superiores, lo cual es sólo cierto en las traducciones sin aparato crítico que pudo manejar. Estas actitudes nos advierten que el autor del *Ulysses* es ya prescindible, lo cual es

sano *si se le ha asimilado*, cosa casi siempre falsa. En cualquier caso, cuando esto se produce (Cela y Juan Goytisolo serían dos ejemplos) la novela española alcanza a la americana y europea, pero ya en la década de los ochenta.

### X.8. Influencia de Joyce en la estética y artificio de Camilo José Cela Trulock

Los setenta y ochenta suponen la revelación del Cela postmoderno. Cela siempre cultivó una faceta vanguardista a la que volvía asiduamente, inseparable de su “tremendismo”. Umbral recuerda que “empezó con un libro de versos surrealistas y título gongorino: *Pisando la dudosa luz del día*.” (Umbral, *Cela: Un cadáver exquisito*: 49). Sencillamente, en este periodo encontró el momento de lanzarse de lleno a la experimentación que ya iniciara a su modo en *San Camilo*, 1936, recogió el guante del *boom* y los jóvenes valores con agrado y afrontó el nuevo giro de la novela con naturalidad. En cualquier caso, siempre había sido un experimentalista con estilo personal, de fuerte carácter, que lo combinaba e intercalaba con otras novelas más convencionales como *Viaje a la Alcarria* (1948), *La familia de Pascual Duarte* (1942) o *Café de artistas* (1953). Incluso en éstas, ridiculiza el convencionalismo y defiende el rupturismo:

–Pues eso. La novela, dejémonos de monsergas y modernismos, debe constar de los tres elementos tradicionales, clásicos, esenciales, ¿Me entiende usted?

El novelista, por poco, le responde: “Sí, señor, le entiendo a usted la mar de bien: fe, esperanza y caridad.” Pero pudo contenerse a tiempo. (...)

–Pues son: planteamiento, nudo y desenlace. Sin planteamiento, nudo y desenlace, por más vueltas que usted quiera darle, no hay novela; hay, ¿quiere usted que se lo diga?

–Sí, señor, sí.

–Pues no hay nada, para que lo sepa. Hay ¡fraude y modernismos!

El pobre Cirilo estaba hundido, anonadado. El editor usaba unos argumentos muy sólidos. (Cela, Camilo José, *Café de Artistas*: 19-20)

*La colmena* (1951) hereda lo coral joyceano vía *Manhattan Transfer* de John Dos Passos. Dice Umbral:

*La colmena* es la novela definitiva de un escritor que, lleno de respeto hacia Galdós, Baroja –de quien fue amigo–, el 98, ha leído a los americanos, comprende la exigencia de una buena prosa –Faulkner– y de una estructura nueva: Dos Passos. De ambas convicciones nace *La colmena* (...). Se trata de contar lo que uno ve y vive, pero, frente a la linealidad de la vida, oponer una estructura novelística compleja y sólida (Umbral, 2002: 165)

Ya en *Mrs. Caldwell* (1953), hace gala de un dominio insuperable del juego de palabras y el lenguaje, y el argumento desaparece sustituido por un monólogo en constante segunda persona en un vocativo reiterado de la madre enamorada de su propio hijo, muerto veinte años atrás. La falta de sentido de la existencia la encamina a la locura, y el texto se sostiene, a pesar de la eliminación del argumento, por su lirismo: “Todo es muy simple, Eliacim, de una simplicidad que sobrecoge. Una mujer nace, crece, se casa, va de compras, tiene un hijo, se ocupa aparentemente del hogar, pierde a su hijo, hace obras de caridad, se aburre y muere.” (*Mrs. Caldwell*: 201) En *Mrs. Caldwell* afronta “una novela fuera del tiempo y del espacio, confiado

casi tan sólo a su mero don verbal y su facilidad poética, que se le deshace en metáforas como a Leibniz el pensamiento en mónadas.” (Umbral, *Cela: Un cadáver exquisito*: 190) Respecto al incesto con su hijo, “Cela no nos describe directamente el sentimiento y la circunstancia interior, sino que todo eso vendrá sugerido por peripecias casuales (...) (Ib.:190-1) Aquí, “Cela ha hecho, como todo el mundo, la prosa lírica propia del relato corto o de la estampa costumbrista, pero su mayor ambición, dentro del género, está en *Cadwell*, construida mediante capítulos muy cortos, como una premonición de lo que sería luego *Oficio de tinieblas*, un rosario de mónadas”; después de Pascual Duarte y *La colmena*, “toma conciencia del peligro del casticismo o ruralismo que le espera, y entonces ensaya fórmulas, como *Pabellón de reposo*, (...) sin churrerías ni coces de mula” (Ib.:205-7)

En *San Camilo, 1936* (1969), encontramos numerosos fragmentos que tienen aire finneganiano por su digresionismo, su mezcla de referencias políticas, históricas, filosóficas, literarias y vulgares, su distorsión de la lógica y las palabras, su fragmentarismo estructural y su exhibición del marco. Sin embargo, no emplea marcas o ausencia de marcas tipográficas ni ningún recurso anortográfico, y mantiene el narrador, aunque un narrador surrealista, esperpéntico que, como todo Cela, se deleita en aforismos y frases dogmáticas chocantes. Umbral comenta: “*San Camilo* es una novela coral como *La colmena*, pero con el disco acelerado. La ida y vuelta de personajes va mucho más rauda que en *La colmena*. Cela ha enloquecido de novelismo. Muy bien. Lo quiere contar todo.” (Ib.:164) Su gusto por las *máximas* epatantes no le impide contradecirse, reflejando sin pestañear una clara conciencia de la autocontradictoria cósmica en la voz del narrador, y desvelando el marco ficcional en este *strip-tease* del narrador, que al definir con frases grandilocuentes la realidad reniega automáticamente de lo dicho: “Uno se ve en el espejo y se tutea incluso con confianza, el espejo no tiene marco, ni comienza ni acaba, o sí, sí tiene un marco primoroso dorado con paciencia y panes de oro (...)” (*San Camilo*:15) El espejo, que parece ser el arte, no tiene marco, o a lo mejor sí lo tiene,

la luna no es de buena calidad y la imagen que devuelve enseña las facciones amargas y desencajadas, pálidas y como de haber dormido mal, a lo mejor lo que sucede es que devuelve la atónita faz de un muerto todavía enmascarada con la careta del miedo a la muerte, es probable que tú estés muerto y no lo sepas, los muertos también ignoran que lo están, ignoran absolutamente todo. (Ib.)

La disolución de la identidad es consecuencia de la disgregación de toda jerarquía en el cosmos. Referencias históricas traídas a colación por su sonoridad y colorido son interpoladas, salpimentadas de barbaridades escatológicas plásticas e hilarantes, que generan desorientación. Pero las digresiones fuera de lugar, conectadas por una palabra, se reconducen directa y lógicamente al tema principal, más allá de toda otra lógica que no sea la de la recurrencia de temas mínimos, como aquí el de la *heroicidad*:

Se hace examen de conciencia y nada se aclara, no, tú no eres Napoleón Bonaparte, tampoco eres el rey Cirilo de Inglaterra a quien asesinaron sus

cortesanos metiéndole plomo derretido por el trasero igual que a un mono maricón, tú eres un piernas, un pobre hombre con la sesera llena de ideas gregarias, de ideas redentoras y que no conducen a lado alguno, para ser héroe hay que ser más humilde y sobre todo no saberlo, aquí todo se mueve a escala menor, en tu cabeza y fuera de tu cabeza, aquí todo es más doméstico y cotidiano, los héroes son muy domésticos y cotidianos hasta que un día sin que nadie pueda explicárselo pasan a la historia y hartan a las familias, sí, a las familias, ¿te acuerdas de la gripe del 18, que diezmó a las familias?, el recuerdo de la gripe del 18 (de la pérdida de Cuba, de la semana trágica de Barcelona, de la huelga del 17, del desastre de Anual, de la dictadura de Primo de Rivera, del vuelo del Plus Ultra, del 14 de abril, de la revolución de Asturias) es el refugio de los presuntuosos hombres sin historia, tan fieros y ruines como los presuntuosos hombres con historia, tú te encaras con el problema y claro está no lo resuelves.

(Ib.: 15)

Así, la palabra /familias/ genera una digresión propia de un pensamiento disgregado y asociativo, que sin embargo retorna al tema del héroe, haciendo un meandro ilógico: los héroes hartan a la familia (la gripe del 18 diezmó a las familias y se convierte en el refugio de los que no son historia –los presuntuosos que la cuentan–) pero los hombres con historia (los héroes) son igual de presuntuosos porque en realidad no la cambian. Es una manera totalmente joyceana de dismantelar el tejido textual y sin embargo mantener una coherencia temática, mientras que también hay coherencia textual, un tejido de plásticas manchas orgánicas como un Jackson Pollock, de textura proteica, perfectamente coherente y cerrada en sí misma, como en *Finnegans Wake*. Por otro lado, aunque gráficamente aún no aplica artificio alguno del monólogo interior clásico, logra acercarse al fluir de conciencia mediante el pensamiento asociativo, mucho más potente que en muchos emuladores de Joyce que se limitan a imitar la libertad ortográfica, pero no imitan, narran el pensamiento. La calidad locuaz que Ramón podía sostener en un párrafo, en Cela se prolonga durante páginas y páginas: es una verborrea disgregante, con explosiones escatológicas, pero Cela consigue un artefacto bien sostenido por la coherencia de su mundo de lirismo y su gracejo infrecuente.

Y es en *San Camilo 1936*, de 1969, donde se inicia un patrón que será clave en sus obras postmodernas de madurez, lo que en ocasiones se ha llamado *el segundo Cela*, erróneamente marcado a partir de *Oficio de tinieblas 5* (1973). Este patrón consiste en la *caracterización disgregada y arbitraria* de un personaje mediante un grupo de frases, alguna anécdota física combinada con alguna anécdota vital y algún comentario que va a devenir estándar y repetirse bajo nuevas iluminaciones del personaje o de otros. Suele incorporar uno o varios epónimos o motes, con frecuencia explicados de forma digresiva y/o asociativa. Veremos que se trata de la misma *redefinición* mediante epónimos o motes del personaje o el objeto, que inaugura Joyce en *Ulysses* y desarrolla en *Finnegans Wake*, y pasa a Woolf y Faulkner: que señala el principio de negación de la identidad, y la necesidad de *constante duda* y *redefinición de los entes*: “el verdadero nombre de Inmaculada Múgica es Magdalena, no tiene apellido” (Ib.:15), “a Tránsito es mejor llamarla Toisha” (Ib.:17), “Raúl no se firma Raúl Tendero sino Raúl T. Ortiz de Ojuel” (Ib.:57); incluso, en *Oficio de tinieblas* un personaje se llama, sistemáticamente, “tuprimo”.

Pero la redefinición constante genera una *multiperspectiva*, que lleva a una *comprensión progresiva* de cada ente poliédrico –y exige la *reconstrucción activa del lector*– generando una dispersión de la *quidditas* de un ser. Aunque todo parece un inventario caótico y caprichoso de descripciones de cómo es cada personaje, caracterizaciones que son, además, disparatadas y surrealistas, en ellas van surgiendo anécdotas que acaban por contar todas las historias de todos los personajes, historias que, es más, el lector acaba por saber de memoria y combinar a placer, como si se tratase de viejos conocidos.

Muchas veces comienza por lo más anecdótico, fomentando así una *digressio* que pone de relieve el *texturismo verbal*; asimila, pues, todos los elementos joyceanos, aunque el estilo es personal. Además, emplea ese *quiasmo* joyceano, por el cual lo que parece flujo heraclitiano resulta *meandro* parmenídeo. Hemos señalado en azul la *caracterización mínima recurrente*, y en rojo el tema mínimo del *relativismo recurrente*. Así:

El cuerpo de Inmaculada Múgica huele a rancio, el verdadero nombre de Inmaculada Múgica es Magdalena, no tiene apellido, tú crees que te despierta el olor, te duelen las piernas, el pecho y la cabeza pero también estás a gusto, vagamente a gusto, acariciándote el sexo con la mano, la alcoba huele a agrio, a seroformo y a café frío, los olores son todos buenos y malos al mismo tiempo, les pasa como a los sonidos, en la taza de café agoniza una mosca, al principio aletea con violencia y tira patadas, después se cansa y acaba ahogándose, poco importa, moscas hay muchas, las moscas de los muertos son más juguetonas y alegres, se conoce que están mejor alimentadas, las moscas de los amantes, incluso las de los rijosos amantes que deambulan por los alrededores el matadero, son muy circunspectas y acaban casi siempre ahogándose en un poso de café frío (o caliente, este dato no podrás precisarlo jamás). Sí, tú te encaras con el problema una y otra vez y sigues sin poder resolverlo, es probable que tenga solución pero tú lo ignoras. Llamar a las cosas por su nombre, no llamar a las cosas por su nombre, renegar de todo lo humano y lo divino, no renegar de todo lo humano y lo divino, acostarse con esta mujer que huele a sebo y a agua de colonia, no acostarse con esta mujer que huele a sebo y agua de colonia, esta mujer que huele a sebo y a agua de colonia podría ser Magdalena alias Inmaculada Múgica y puede también no serlo (...) (Ib.: 15-16)

Llama la atención con qué naturalidad usa un narrador en segunda persona, acostumbrados a tantos autores que lo exhiben de forma efectista: apenas nos damos cuenta, porque es el discurso el que engancha, porque no usa la segunda persona más que como un recurso cualquiera, sin darle importancia. Así, por ejemplo, los fragmentos de discurso no empiezan nunca con la segunda persona –destacando el recurso–, sino con el pensamiento interior mismo (No comienza: “Piensas que el cuerpo de Inmaculada huele a rancio” sino “El cuerpo de Inmaculada Múgica huele a rancio (...)”, y sólo después, “tú crees que...”). Al poco observamos que esta caracterización mínima recurrente es un patrón que va a usarse para otros personajes, que la asistematicidad del nombre resulta ser precisamente un mecanismo sistemático para crear un universo de personajes:

(...) Tú tienes una novia que se llama Tránsito, has hecho bien en cambiarle el nombre, Tránsito es una mujer guapa y bien plantada, con los ojos grandes y negros, el pelo largo, las piernas bien dibujadas, el talle estrecho, las nalgas de nácar ( como en las novelas), los senos duros, etc., Tránsito desnuda parece una



foto de arte de *Crónica*, Tránsito en camisa parece un dibujo de *Muchas gracias*, Tránsito es mucha novia para ti pero, mira, ¡suerte que tienes y que te quiten lo bailado!, has hecho bien en cambiarle el nombre, Toisha es un nombre muy bonito que suena a japonés, además es más fácil hacerle versos a la novia si se llama Toisha que si se llama Tránsito aunque sea la misma. (*Ib.*: 17)

Cela se recrea en un estilo redicho, bien dosificado, y ya iniciado en *Viaje a la Alcarria*, que es un guiño al lector, y que pone la expresión por encima del tema, que desvela el marco ficcional al poner tan de relieve la forma narrativa y el gusto del decir y el dicho por encima de lo representado señala que la forma es el centro de interés, o sea, el verdadero tema principal. Lo cual es muy joyceano: la textura, el estilo. Predomina la *asíndeton*, asociada a la naturalidad y oralización del discurso, que, o es flujo de conciencia, o aprovecha su textura, y que tendrá ecos en Umbral. También la intercalación abrupta de pensamientos y hechos, de interioridad (que señalamos en azul)/exterioridad, la acumulación de referencias históricas y datos, (como la lectura corrida de un texto), empleadas en *Ulysses* y *Finnegans Wake*, y que aparecen también en *San Camilo*:

Mireya es una máquina incansable y prepotente capaz de cepillarse a un regimiento de húsares de una sentada, ¡a vej! ¡otjo cabjito que sea más hombre, que a mí también me gusta hacej el amoj! El dirigible Graf Zeppelin a su regreso de América pasa sobre Sevilla arrojando correspondencia con un paracaídas, el dirigible Hindenburhg con cincuenta pasajeros a bordo sale de Alemania con destino a los Estados Unidos, una comisión de ugetistas, comunistas y sindicalistas visita al gobernador civil de Guipúzcoa, (... ..), el periódico no da para más, la verdad es que por quince céntimos no se pueden pedir los Episodios Nacionales. (*Ib.*:21-22)

Umbral señala que *San Camilo*, 1936 “tuvo una acogida de desconcierto porque suponía un nuevo experimento, y porque interesaba a todo el mundo” (Umbral, *Cela: Un cadáver exquisito*:195), con “procedimiento que no sé si es inventado por él, nos da intensamente el perfume de la época, o sea los años 30, mediante el citado recurso de la inclusión de la literatura publicitaria incardinada en la novela sin solución de continuidad”. (*Ib.*:195). Subraya así que, en un país donde se seguía cultivando el realismo decimonónico (*Los gozos y las sombras* son el mejor ejemplo), Cela provocaba “ensayando una fórmula nueva en cada libro. (...) Sólo algunos críticos empiezan a detectar la puesta al día de Cela, su vinculación con la nueva novela europea y americana.” (*Ib.*:27). Las señales son su “simultaneísmo, el absoluto laconismo por la muerte, el lirismo que podría evocar a Virginia Woolf, (...)” (*Ib.*:27) Pero, añade, “*La mazurca* es, sin duda, la novela donde mejor consigue Cela una narración/río” (*Ib.*:167). En realidad, Cela se crea una técnica donde el dominio del estilo, de un bello lirismo de la prosa, del ritmo, del humor, de la anécdota y el dicho, del erotismo, de lo brutal terrorífico y lo brutal hilarante, de la sorpresa, es tan elevado que puede prescindir del argumento, ya que el lector disfruta con cada fragmento y siempre hay comunicación y guiño. Puede decirse que muchos de estos recursos son ayalianos o ramonianos, pero Cela domina mejor las artes, desde el lirismo hasta el humor (como Joyce). Como dice Umbral:

A Cela nunca le costó escribir. Lo que le costaba era montar un argumento, un asunto, una historia, dar coherencia a los personajes más allá de la anécdota.

Pascual Duarte no tiene argumento porque no se sabe lo que pasa. *La Colmena* tiene mil argumentos y ninguno. *San Camilo* y *La Mazurca* parece que lo tienen, pero no lo tienen. (...) Eso es lo que autentifica el vanguardismo de Cela (...) Cela sueña con lograr la novela de vanguardia, sin argumento, más atenta a la escritura y al clima que a la trama. (*Ib.*:174)

En ocasiones es obvio que, si se incluyera puntuación, el estilo del último Cela es exactamente el estilo típico de Cela sin ningún cambio. Es decir, son los mismos giros de *La colmena*, sólo que sin signos ortográficos. Dado un fragmento de *Oficio de tinieblas*, simplemente con añadir la ortografía, tendríamos un fragmento similar a *La colmena* e idéntico a *San Camilo 1936*. Pero hay una variante: en *Oficio* se visualizan ya los microfragmentos “desordenados” numerados en *mónadas*, que además se repiten con ligeras variaciones y eso lo cambia todo. En *Cristo versus Arizona* (1988) invierte el enfoque: es un bloque de más de 100 páginas monológicas sin un punto, en lugar de las *mónadas*. Es fácil tener la sensación de que esta novela no conduce a nada y es un *bluff*; pero ¿no es eso lo que ya hemos oído antes sobre *Ulysses* y *Finnegans Wake*? Es cierto que, como esta última, la novela parece desconcertar gratuitamente y no haber sido trabajada; es, se diría, el fruto de un capricho. Sólo la lectura cabal de la novela entera, con atención, nos permite descubrir sus virtudes, la ordenación propedeútica oculta, y que *sólo escribiéndola de ese modo se puede lograr el efecto global*. Para conseguir un fruto nuevo es necesario escribir con formas nuevas. Amplifica la idea de Joyce de exigir la relectura, dando las repeticiones ya hechas; obligando a la relectura mediante la reescritura, mediante fragmentos a lo Cortázar. La innovación de Cela consiste en que el lector adquiera un vocabulario básico –los *leitmotifs extendidos a mónadas, que operan como módulos mínimos, atómicos, para reconstruir*– y los interiorice de tal manera que, desde la mitad de la novela, una sola expresión le evoque, involuntaria y automáticamente, fragmentos enteros, como si rellenara espacios en blanco. En ese momento, los personajes antes planos, cobran dimensiones de entes redondos. Numeradas, las *mónadas* generan efecto bíblico de versículo, que transmite una saturación de efecto místico, sacralidad textual contradicha por la anortografía. Éste nos recuerda un desarrollo joyceano y la obsesión por el Antiguo Testamento de los modernos americanos, pero se integra exactamente en lo español. Nos adherimos sin reservas al dictamen de Umbral:

Sólo en un país tan asordado como éste se pudo ignorar durante muchos años el despegue de la novela española que estaba llevando a cabo CJC, él solo, mientras algunos críticos, provincianos aunque académicos, hablaban de las excentricidades de Cela y añoraban sus primeros libros (...). El aparente casticismo del ‘cazador de iberismos’, como lo definió Ortega, era la imagen que teníamos de este narrador (...). Hoy, cuando la experimentación es lo habitual y ya ni siquiera se llama vanguardia, aquellos libros de Cela pueden quedar como clásicos de lo nuevo, pero nunca tuvieron su momento fuerte de apogeo, que tanta falta nos habría hecho (...) Y él sabía qué trenes estaban pasando. (*Ib.*:28-9)

#### **X.9. Los 80 y los 90. Joyceanismo en Julián Ríos y Jon Juaristi.**

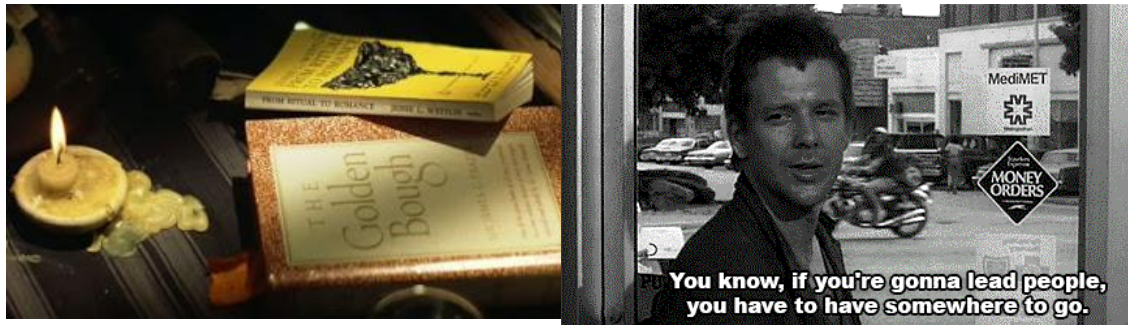
En los ochenta y noventa, presenciamos cómo en Europa y Estados Unidos (vía Faulkner, Henry Miller, y la *beat generation*), la cultura del *Modernism*, Joyce, Faulkner y el *postmodernismo* se

han asimilado; por el contrario, en España, tras un deslumbramiento inicial a inicios de los ochenta, cae en el tópico y se banaliza, para pasar al rechazo, la negación y el olvido. A través de múltiples tradiciones o manierismos derivados del *Modernism* (la *lost generation*, el *nouveau roman*, la *beat generation*, el *boom* hispanoamericano, la asimilación de la generación del 27, por citar sólo algunos ejemplos), de la vasta herencia de Joyce van a ir dejando poso sólo en algunos aspectos que cobran relieve y se generalizan: la ironía, el humor negro, el *pun*, la *intertextualidad* y el *roman-a-clef*, el *pastiche*, la *metaficción*. También la *fabulación*, el concepto de *artefacto* y de *poioumenon* (novela sobre el propio proceso de escritura, como en *Pale Fire* de Nabokov, la trilogía de Beckett, o *Bech: a Book* de Updike y tantos más) o la *metaficción historiográfica* (*Flaubert's Parrot* de Barnes). No podemos olvidar tampoco la distorsión espacio-temporal, el realismo mágico o la *paranoia*, el maximalismo (como en Wallace y Eggers) o el *minimalismo* (como en Fosse o Beckett), el *microrrelato* de Monterroso o la novela-enciclopedia (como *Il pendolo di Foucault*, de Eco). En todas las obras postmodernas hay un *cocktail* que acrisola muchos o todos estos rasgos al mismo tiempo. Este *artefacto múltiple* ya está en Joyce, sobre todo en *Finnegans Wake*, pero los mencionados tamices han dado fórmulas para estilos incomparablemente más legibles y comerciales.

Por otra parte, otra concepción de la realidad en la novela, lo que Capote llamó “novela real”, preside el *New Journalism*, y está en las antípodas del postmodernismo. Según esta concepción, la realidad tiene que ver con lo factual –y por ende, con el periodismo— y no con una forma literaria compleja que imite la realidad. No obstante, si consideramos la estructura de *In cold blood*, descubrimos la misma desestructuración cronológica que en *Cien años de soledad*, y en cierto modo, *Crónica de una muerte anunciada*. El final se conoce desde el principio, desvelando que la narración de los hechos produce interés a pesar de ello, es decir, la forma textual es lo que cuenta, en contra de lo que siempre se había creído. Tanto la prolepsis anacrónica como esta última consideración algo tienen que ver con Joyce. En cuanto a la factualidad periodística, Joyce ya la teorizó y practicó con rigor de magnetófono en las *Epiphanies*, sólo que luego decidió hacer algo más artístico, pero siempre a partir de anotaciones epifánicas muy similares. En este contexto de la *novela real* y el *New Journalism*, Tom Wolfe, con *The Bonfire of the Vanities*, (1987) se enfrenta al postmodernismo proponiendo un regreso a la *double-decker o three-decker novel* y a las virtudes perdidas de la literatura previa a Joyce, así como, en España, desencantados como Benet reniegan del joyceanismo como un camino sin salida y regresan a formas convencionales.

El *postmodernismo* europeo, influido por el *boom* latino, debe mucho a Borges, Cortázar y García Márquez, lo cual lleva por distintos desarrollos a la raíz común en Joyce. Proust, Kafka, Camus, Sartre, Hermann Hesse, Woolf, Faulkner, la *beat generation*, el neorrealismo italiano y el *Nouveau Roman* van a aportar otros colores a la paleta europea. Ya anunciado por *Il barone rampante* (1952), de Italo Calvino, el postmodernismo arranca en

Europa con obras como su *Se una notte d'inverno un viaggiatore*<sup>534</sup> (1979). La técnica *multiperspectivista* de Milan Kundera en *La insostenible levedad del ser* (1982) y su ruptura de la trama (que termina con una muerte accidental, dando sentido final al título) muestra ya las técnicas *postmodernas* como algo plenamente asumido en Europa para la década de los ochenta. Resultan también interesantes los acercamientos estéticos y alusivos a Joyce o Eliot en el cine internacional, por los mismos años. Así, el guionista Milius en *Apocalypse Now* (1979) de Coppola, hace referencias dispersas al *Ulysses*, a Eliot y obviamente a Conrad, moviéndose en una estética entre *beatnik* y *eliotiana*.



*Apocalypse Now*: Kurtz (Marlon Brando), aunque basado en el personaje de Conrad, lee los textos fundadores de *The Waste Land* de Frazer y Weston; además, lee en voz alta *The Hollow Men* de Eliot.

*Rumble Fish*: la ausencia de dirección vital, postmoderna, de los 60 y 70, enlaza hacia atrás con Eliot y Joyce, y enlaza con el *after-punk* de fin de siglo. Nuevo James Dean, *The motorcycle boy* renuncia a su corona de líder, porque ya no hay ningún camino.

En su *Rumble Fish* (1983) se percibe, en ocasiones, el empleo del método mítico dentro de la contracultura *after-punk*, un método mítico en el mundo urbano, que ha pasado claramente por el influjo de la *beat generation*, y empleando el *understatement*, de origen modernista.. El paralelo mítico se inserta en una realidad desagradable, urbana y mediocre, banal, exactamente como ocurría en Joyce. Esa asimilación es magistral cuando el héroe, viajero odiseico, astuto, evita escollos como el mito juvenil en que quieren convertirlo (una trampa de la soberbia), o el escapismo de la heroína. En ocasiones, la alusión homérica se solapa, como en Joyce, en una realidad actual, aparentemente ajena a Homero:

RUSTY JAMES: –That chick, Cassandra, said she wasn't hooked.  
 THE MOTORCYCLE BOY: –Oh yeah?  
 RUSTY JAMES: –Yeah.  
 THE MOTORCYCLE BOY: –Well, I believe her<sup>535</sup>.  
 RUSTY JAMES: –You do?  
 THE MOTORCYCLE BOY: –Sure. You know what happened to people who didn't believe Cassandra?  
 FATHER: –The Greeks got 'em. Know what I mean?  
 RUSTY JAMES: –What?

<sup>534</sup> El libro se divide en capítulos en los que se desarrolla paralelamente la historia del Lector y Ludmilla, y por otra parte, la exposición de los fragmentos de las novelas con los que tiene su encuentro. La búsqueda para encontrar el desenlace de las historias es el motor de desarrollo de este relato. Encontramos en esta obra como los universos de escritor, lector y artista se tejen alrededor del libro.

<sup>535</sup> Sobreentendido irónico. Rusty James quiere tranquilizar a su hermano por la chica, pero él sabe que es falso. Cuando “the Motorcycle Boy” dice que hay que creer a Cassandra, implica lo contrario: no hay que creer lo que Cassandra dice, sino lo que significa (o sea, que se autoengaña y sigue en su adicción). Su caso de adicción es un aviso, como el de la griega Casandra: la heroína es el regalo envenenado del enemigo.

FATHER:—The Greeks got 'em.

RUSTY JAMES:—What the fuck did the Greeks have to do with anything? Think I care what the Greeks... I don't care<sup>536</sup>.

En España, en los ochenta y noventa se asiste a una cierta degradación de la influencia de un Joyce ya más que consagrado; las más de las veces, se introducen guiños en los que se alude a él de forma secundaria, mostrando cierto fetichismo superficial de moda que no ha ahondado en la irreversibilidad de los hallazgos joyceanos, y, por tanto, el guiño es refutado por la técnica y la estética aplicadas. Por ejemplo, en *El invierno en Lisboa*, Muñoz Molina inserta al amigo del protagonista, tabernero de origen escandinavo (como HCE), y le bautiza como Floro Bloom, resultando así una fusión de Leopold Bloom y HCE. Pero el estilo de Muñoz Molina se basa más en frases tajantes a lo Raymond Chandler, en un estilo *black novel* que fusiona con un mundo del *jazz* aparte del sistema, muy a lo Cortázar o Guelbenzu; y, aunque logra su temática habla de personajes postmodernos, carece de técnicas postmodernistas y está redactado en forma lineal, convencional, con un testigo en primera persona—lo cual es, también, muy en el estilo de la novela negra—.

Otras veces, se ignora a Joyce voluntariamente, casi provocadoramente, como en el libro de Javier Marías *Corazón de Ulises* (1999), que, centrándose en el héroe homérico, está redactado como un libro de historia, sin una sola mención a la obra de Joyce, lo cual es muy significativo. En los últimos años han sido frecuentes sus descalificaciones a Joyce, así como las de Paulo Coelho, para quien Joyce ha hecho un enorme daño a la literatura, al escribir una novela que es puro estilo, cuyo contenido cabe, según él, en un “tuit”; estas descalificaciones plantean desde la afirmación de que se ha sobrevalorado su obra hasta la de que carece de talento alguno.



Pérez Reverte hojeando un ejemplar de la primera edición de *Ulysses* de 1922 en la biblioteca personal de Joaquín Sabina, a su izquierda (Lucas, Antonio, en *El Mundo*, 14/02/1916). Independientemente de su catadura, ideología, o categoría, raro es el artista hispano que hoy día no se sube al carro de Joyce o al menos lo reverencia.



Alfonso Zapico dibujando el café *Odeón*, que Joyce frecuentaba en Zurich. Recientemente, Zapico ha publicado *Dublinés* (2011) y *La ruta Joyce* (2011), inspiradas en la vida de Joyce. Muchos historietistas, como Talbot o Spiegelman, siguen esta tendencia.

<sup>536</sup> Citamos una transcripción de la adaptación al cine, hecha por Coppola y Milius, y más dramatizada que la novela de Hinton (Ch.5), del link [http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/r/rumble-fish-script-transcript-hinton.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/r/rumble-fish-script-transcript-hinton.html).

Hay, por otro lado, cierto respeto reverencial o fetichista en otros autores, que sin embargo no parecen interesados en incorporar en su obra ningún rasgo joyceano. Más interesante y más sagaz es el acercamiento del guionista y director italiano Nanni Moretti, que conjuga alusiones y una profundísima asimilación de la estética joyceana con una independencia original respecto Joyce. Esto lo vemos en *La messa è finita* (1985), como también en el fragmento *Isole* en *Caro diario* (1993) donde el protagonista, junto con su bloomesco amigo, que lleva veinte años escribiendo sobre *Ulysses*, recorre las islas griegas del Sur de Italia, mientras que en *La stanza del figlio* (2001) aparece Stefano, un hijo sustitutivo del hijo muerto, y en *Caos calmo* se profundiza en la oposición entre *irreversibilidad* y *metempsicosis virtual* que postula la obra de Joyce. Entiendo que debo incluir referencias internacionales al cine porque, si bien no son hispanas, *realmente asimilan las técnicas simbólicas, alegóricas y desestructurantes* joyceanas durante los 80 y 90, han tenido su público y su repercusión cultural también aquí, y muestran cómo aquí la asimilación se banalizó y se cortó justo cuando debería haber florecido, en esas dos décadas. Prueba de la falta de asimilación son los intentos de autores encumbrados en los ochenta y noventa, supuestamente vanguardistas, incluso pro-joyceanos, como la obra de Jesús Ferrero, que en *El efecto doppler* desarrolla en la temática una metafísica científico-psicodélica similar a las que postula Cortázar, pero cuya técnica estilística y estructural, lejos de expresar esas ideas en la forma, discurre en un estilo y sigue una estética marcadamente convencional. En el lado opuesto del camino, Juan Manuel de Prada muestra, a pesar de sus planteamientos ultraconvencionales, un empleo *expresionista, excesivo y desabrido* de la forma y el tema que se escapa por las costuras de su estilo, en *Las Máscaras del Héroe*, crónica de modernistas y vanguardistas malditos; autores como éste han decidido hacia finales de los noventa dirigirse hacia las raíces tradicionales de la novela, pero el propio De Prada sospecha que, de forma inevitable, al mimetizar la realidad, su estilo incorpora efectos similares a Joyce: “creo que es una constante en mi obra literaria. Es decir, el flujo del pensamiento ocurre a la vez que el mundo. Todo eso se entrelaza y es muy posible que el efecto sea ése, muy similar a Joyce” (Miranda, 2007:1); mal que les pese, es imposible, incluso para autores así, volver del todo al pasado después de Joyce y el postmodernismo. Tales autores saben, en el fondo, como lo sabía Borges perfectamente, que se puede volver a escribir convencional *porque ya ningún lector formado puede creer en la novela convencional, o leer a la manera convencional*; se ha instalado una distancia en la recepción estética, y por tanto la lectura es *inevitablemente postmoderna* aun cuando no lo sea el texto. Pero es innegable que, por un aparente retroceso cultural, unido a intereses comerciales torpes y miopes, la tendencia desde fin de siglo hasta el presente, y marcadamente en España, es hacia una novela de consumo efectista; público y autores desdeñan las altas cumbres estéticas alcanzadas en el siglo XX, de cuyo valor genuino descreen abiertamente, volviéndose a la acusación inicial de *bluff*. Pero todo eso ya lo hemos oído antes.

### X.9.a. El culto joyceano de Julián Ríos

Es en el contexto postmoderno internacional que he bosquejado, muy distinto del panorama español, donde hay que situar a Julián Ríos, último reducto del experimentalismo radical. La influencia de Joyce en él es tan intensa que absorbe tanto su forma como su temática. Ha asimilado las corrientes hispanoamericanas, ha colaborado mano a mano con Octavio Paz, y Carlos Fuentes le considera el más creativo de los autores españoles contemporáneos. Su labor editorial en *Fundamentos*, en los 70, consistió en crear la colección *Espiral* donde iban a publicarse obras de Thomas Pynchon, John Barth o Sarduy.

Tras algunos relatos breves muy prometedores y reconocidos, Ríos se lanza a una obra magna siempre en construcción: *Larva*. Haroldo de Campos establece que Ríos es la respuesta definitiva al prejuicio de Borges sobre la imposibilidad de componer en español una obra semejante a *Finnegans Wake* porque “el español no se presta a juegos verbales demasiado complejos. (...) En las lenguas germánicas es posible y creo que en griego también (...). La virtud esencial del español radica, según me parece, en un cierto carácter directo (...). El español posee fuerza para expresar algunos sentimientos elementales”. (VV.AA.: *Palabras para Larva*: 9). Vaya por delante que Borges era un desencantado del *Ultraísmo*, del que había formado parte, que era bilingüe y dominaba el inglés y el español y que conocía bien a Góngora, a Huidobro y a los del 27. Su afirmación, por tanto, procede de una reflexión seria y bien fundamentada. Comprendemos su desencanto ante la puerilidad de ciertos hallazgos léxicos, ante la efímera pervivencia de textos eufóricos que no pasan el juicio del tiempo; comprendemos las ventajas constructivas de las lenguas germánicas, connaturalmente estructuradas para montar unas palabras en otras o equiparar categorías gramaticales. Y sin embargo, poemas como los de *Altazor*, o la obra de Julián Ríos le quitan, al menos en parte, la razón. Aunque consideramos que la obra de Ríos es desigual –muchas veces de una línea a la siguiente la calidad disminuye brutalmente–, muestra que es posible escribir finneganianamente, o, en sentido más amplio, con palabras baúl, *puns*, paronomasia y todos los recursos joyceanos (que tienen también precedentes en Góngora, Vallejo, Huidobro, el 27, Cortázar, Cabrera y tantos otros).

Tras la publicación de fragmentos en revistas, desde las primeras cinco páginas en amplio formato de 1973 en *Plural* (México), en 1983 se publica *Larva: Babel de una noche de San Juan*. En esta obra trata de imitar a *Finnegans Wake* e, incluso, tiene su *Symposium*, o sea, un libro en su defensa hecho por un círculo de amigos intelectuales, como Juan Goytisolo:

Me adelanto a una objeción que cuantos se sientan amenazados por la radicalidad de una propuesta que choca de frente con sus gustos y criterios restrictivos y conservadores no dejarán de formular: esto lo hizo ya Joyce hace cuarenta años. Prescindiendo del “detalle” esencial de que la revolución joyceana se llevara a cabo en su lengua adoptiva y no en la nuestra –y de que nadie había osado realizar hasta hoy en castellano la tarea de extender a unos límites tan vastos el campo de juego y maniobra de la escritura–, quienes pretendieran descalificar a *Larva* con ese tipo de argumento incurrirían en un anacronismo (...). Motejar a

Joyce de anticuado cuando se practica o defiende una escritura que remeda la de los padres o epígonos del realismo mágico o profano es recurrir a un arma que se vuelve fatalmente contra quien la utiliza. No olvido que la literatura abarca gran variedad de moradas: pero el mismo derecho tiene a ellas quien asume inteligentemente el legado de *Finnegans Wake* que el mugiente tropel de los imitadores de García Márquez. (VV.AA, *Palabras para Larva*: 173)

*Larva*, como el resto de su obra, se incluye en la “tradicción de la ruptura”, lo que Barthes llama *la búsqueda del texto imposible*, que, pasando por los *-ismos*, y en narrativa, por Joyce, procede de Góngora. Esta expresión (*tradicción de la ruptura*) de Octavio Paz es muy significativa; a estas alturas, el rupturismo ha devenido en nuevo canon y es ya una tradición. Hemos señalado cómo hay numerosos epígonos de Joyce incluso en español, y su estética es ya una estética laureada, como la surrealista y su heredera la Generación del 27, como la obra de Martín-Santos, como el postmodernismo de García Márquez, Cortázar, Cabrera Infante, Goytisolo, el último Cela, Pynchon, Burroughs, Barth, Barnes y otros muchos. Pero la ruptura hacia atrás, que se ha intentado, es un camino sin retorno: la vuelta a la novela *double-decker o triple decker*, a la trama o a la saga decimonónica ya no es posible. Por ello muchos autores, como Muñoz Molina, por poner sólo un ejemplo, optan por novelas híbridas entre lo convencional y los aspectos rupturistas, como ya se hacía en la primera mitad del siglo XX. Diríase que la idea de que la obra de Joyce es una cosa anómala que está ahí como una curiosidad ha vuelto a instalarse con más fuerza que nunca. Los condicionantes sociales y culturales contemporáneos presionan hacia una cultura *light* que cada vez con más premura exige facilidad y rapidez, es decir, baja calidad literaria y funcionalidad editorial.

Por otra parte, para los autores nuevos, un alejamiento de la ruptura joyceana (no mirando para otro lado, o hacia el pasado, como se ha hecho últimamente) sería necesario. Pero, ¿qué se puede hacer después de *Ulysses* y *Finnegans Wake*, excepto buscarles variables interesantes, algo de lo que ya se ha abusado? ¿Qué se puede hacer después de su explotación postmodernista, qué queda después del deconstructivismo? Dada la dificultad de tal empresa, muchos, como Ríos, se quedan en la autocomplacencia de repetir en su lengua los hallazgos de Joyce, pasados ya por el relativismo postmodernista: un mosaico de transtextualidad y juegos de palabra infinitos, inagotables, de golpes de ingenio y plurilingüismo. Dentro de este contexto habría que encuadrar *Noches de Babel*. Pero, por si fuera poco, sistemáticamente se imitan aquellos rasgos superficiales que menor hondura tienen en Joyce. Un verdadero émulo, como hizo Joyce, intentaría expresar sus principios estéticos y no sólo sus técnicas. Ello habría de llevarle a resultados únicos y nuevos, como le llevó a Joyce, y no serían similares al irlandés, o al menos no tanto. El caso de Julián Ríos conlleva la emulación de toda la filosofía estética joyceana, no sólo de su técnica. Ello genera un duelo desigual: está intentando rivalizar con el más alto estilista del siglo pasado sin poder elegir armas.

Cela, Goytisolo, Martín-Santos, Cortázar, entendieron que debían usar sus propias técnicas, gusto y estilo aunque comprendieran que debían aprender de Joyce, pero como de cualquier gran maestro del pasado. La obsesión joyceana de Julián Ríos resulta warholiana: es



como una foto de la Monna Lisa coloreada levemente, poniendo una irónica distancia postmoderna. Es a lo máximo que puede llegar, pero eso, precisamente, es lo que no es Joyce. Paradójicamente, el más similar en superficie a Joyce, es el menos joyceano, del mismo modo que Warhol es opuesto a DaVinci:

Humanos somos por las manos, y se las miró, abiertas ante los ojos. Decían que podían salir pelos en la palma. La marca del demonio. Infamante. Peligrosera. No es bueno que el monje esté solo? Por la mujer vino la perdición. Evanesciente edén. Más sano con la mano. Confusionanismo y más turbación después de cada confesión. No viciado aún? Seis años! Penetencias y suplicilicios. El demonio en el cuerpo. Enfermedad del pecado. Ponerse en cura. Mortal. Mortal! No tiene cura? (Ríos, *Larva y otras noches de Babel*: 91)

Este fragmento hace ostensible la renuncia a todo aquello que no sea ingenio y humorismo a la manera joyceana. Todo son asociaciones de ideas intelectualoides, que a lo largo de sus obras son de desigual acierto o gracia. La asimilación del método constructivo finneganiano y del *stream of consciousness* está lograda, pero conforme se avanza por el texto no resulta suficiente para justificar la eliminación de la trama. Mientras Cela o Cortázar emplean una variedad de recursos temáticos y estéticos para sus *collages*, Ríos aplica sistemáticamente este tipo de monólogo interior pletórico de *puns* finneganianos. Así lo hace en *Poundemónium* (1985):

El gran Pound ha muerto. Algún amigo, o familiar? se interesa cara de cura, y de circunstancias. Compungido! Con Pound ungido. Libemos por el difunto. Fu!, y Rimbaudelaire golpeaba en la barra, Pound! Pound!, dando tumbos. (...) El Pound nuestro de cada día, dánslo hoy. E.P. Extra Pound. (...) Es Ra Pound? Es Ra? Rayos! (cit. de Ríos, *Poundemónium*, en *Ib.*:123)

En ocasiones, la obsesión con Joyce, en tema y forma, que domina la mente de los personajes allá donde vayan, resulta empalagosa aún a pesar de que se aprecia que Ríos puede llegar a jugar muy bien con los recursos finneganianos –aunque no siempre– (las negritas son nuestras): “Cerilla en los **oídos**, por no decir cerillo<sup>537</sup>, **Odiseo**... Qué? **O di** qué? **Nadie**. Odiseo... **O es ido?**... (...) **Nada**, **desoíd** esos cantos de **sirena**, **Sire** (...)” (*Ib.*:122). Se tiene la sensación de juegos de artificio que no conducen a nada. Es cierto que se tiene la misma sensación con fragmentos de Joyce cuando no se estudia a fondo su estructuración, pero, si se hace, su valor se multiplica. Es obvio que, en Ríos, no se produce la superposición de planos, los planos arquetípicos, y no se transmiten dramas latentes: los personajes son seres de papel cuya única función es emitir juegos de palabras. Nada que ver con el drama intenso de Stephen o Bloom, o la agonía de Molly que la cotidianeidad suaviza. Por otro lado, salta a la vista la formación cultural británica del autor, aunque no debería trasvasarse a todos sus protagonistas. Los personajes de Joyce tienen cada uno su idiosincrasia y las referencias sugieren innumerables referencias culturales. Ríos nos está hablando de Joyce imitando la voz de Joyce, y si alguna vez

---

<sup>537</sup> Hay relaciones sémicas menos visibles y muy joyceanas: “cerillo”=nadie=nada=na en los oídos; y “cera en oídos”= “desoíd” (significante que es un pseudo-palíndromo de Odiseo, a la vez que alude a no oír a las sirenas). Como Odiseo no oye, o desoye, tiene cero o cera en los oídos, y como “Nadie” (alusión a la escena del ciclope) contesta a su nombre, se pregunta si “es ido”. La única función del Sire final es que visibilicemos “na”, sola entre dos “sire”, dentro de “Sirena”.

habla de Pound o Baudelaire, lo hace aludiendo a Joyce. Introduce también símbolos y dibujos como ocurre en *Finnegans Wake* e incrementa el porcentaje de sexualismo en escenas y asociaciones de ideas. El sexo aparece como una obsesión, aunque también metáfora de la promiscuidad lingüística; de ahí que San Juan se transforme en Don Juan, picaflor de palabras. La forma lingüística se disfruta en Ríos de forma carnal, lujuriosa, no espiritual:

Motherato cuntabile of a cunning linguist. Chops-chops! Chamullando contra su chichi chicloso. Chitón! La chicharra chinchosa no chanela ni pijo de Spanish pero le pone cachonda que chacharee chabacanadas en su concha el apuntador chichisbeo, cheat!chat!chaw!, chocarreando con la bocacha llena: a la chacha chocha el chucho le achucha el chocho, chow! chow!, así con el chicheo y chupeteo y chucho hasta que le da el choc a la muy rechupeteada achuchona. (cit. en VV.AA.: *Palabras para larva*: 206,<sup>538</sup>)

Tras leer un fragmento así, se ve la desigualdad de los hallazgos que van del chiste malo al hallazgo inteligente, una y otra vez; la falta de selección de sus materiales no tiene nada que ver con la autoexigencia de Joyce. Mejor una línea bien escogida, que una plétora llena de malas líneas para encontrar una de calidad. Obsérvese que cuando mantiene ritmos joyceanos, según el ritmo del inglés, el resultado es más efectivo, como en “Motherato cuntabile of a cunning linguist” (*Ib.*). Pero cuando se maneja con frases castellanas, el ritmo resulta ramplón y el *pun* es pedestre y pesado (“Eh, monogramatiquero, no empieces otra vez a irte por las ramayanas. De Rama en Rama y de Sita en sita...” (*Ib.*: 207).

En un relato diez años anterior a *Larva*, titulado también *Larva* (de 1973), ya usa la misma técnica; aquí se atiende a una desmitificación de España desenfadada y humorística, sin incurrir en la violenta *destrucción de la España Sagrada* de Goytisolo (y por ello, resultando una desmitificación mucho más efectiva, por desinteresada):

Prisciliano y San Yago yogan a ancas el mismo caballo. Es-ta-ta-mo-sexiliados!, tatalmudea un judío toledano. Se van todos con chufas y chirigotas: Regala la piel de toro, que curtan ellos! Hispania para los hispanolis. (...) El Cid resurrecita: D'aquí quito Castiella, abre el sepolcrocchio, tira las siete quia! Las settechiavi alla chíávica y se destierra para siempre. El Cid Campeador cabalgalguea aprisa. Polvo (Del polvo saliste y al polvo vulverás), sudor (Ganarás el pan con el sudor de tu afrenta) y hierro (El que a yerro mata, a yerro muere), el Cid cabalalga. Sale de Burgos sin hacer cábalas, (...) (Ríos, *Larva*. *Dos notas de desdoblamiento, en Larva y otras noches de Babel*: 40)

Como *Ulysses*, esta proto-*Larva* destruye los textos tradicionales. Ahora bien, Joyce desarrolla su parodia en *Oxen of the Sun* imitando el crecimiento de un embrión cuyas fases iniciales se van metamorfoseando. Por el contrario, en Ríos, como en Goytisolo, lo que cuenta es la destrucción y la desmitificación; se trata del desmontaje de un núcleo, y por tanto, no hay un orden cronológico literario como en *Oxen*, sino más bien un orden asociativo, y, así, se pasa del Cid de Machado al del *Cantar de Mio Cid*: es un orden circular en torno al núcleo parodiado, el Cid como héroe español. Se parodia el tótem de la tribu y se viola el tabú, desmitificándolo, quijotizándolo y, por extensión, se desmitifican todos los mitos y convenciones.

---

<sup>538</sup> También en *Larva*, 1984:314

La parodia de lo celtibérico en Ríos, neutral, realiza un contraste entre la realidad presente y banal española y el mito castellano, a caballo entre Joyce y Martín-Santos:

De los sos ojos –tan fuertemente llorando  
Tornava la cabeça– y sólo vió la futurística señal  
CAMPING EL CAMPEADOR →  
(Ib.)

A diferencia de Goytisolo, que rarísimamente lo hace, Ríos se ríe de sí mismo incesantemente y entra en el *topos* moderno del autodescrédito del narrador y el autor, que desvela el marco ficcional; comprende que el verdadero humor ha de reírse de todo, y no siempre de lo mismo. Por eso la parodia de Goytisolo rara vez logra divertir, ya que es acerba y obsesiva, marcadamente agresiva, y al ser rarísimamente autocrítica, no desvela el marco ficcional y lúdico, porque es obvio que escribe en serio y con ideas fijas –lo cual le vuelve, a pesar de toda su impresionante técnica, poco postmoderno en el fondo–.

Ríos intenta desligarse de Joyce como única influencia y prefiere declararse heredero de Rabelais, Cervantes y Sterne, o sea, lo que él denomina *la tradición paródica*: “soy consciente de que dentro de mis limitaciones (los límites de mi lenguaje) y desde un campo cultural muy distinto, y con propósitos muy distintos, intento tomar las cosas donde las dejó Joyce. Me refiero sobre todo a su última obra, *Finnegans Wake* (...) (Ib.:227). Sus intenciones son obvias, pero, por un lado, llega cuando la batalla está ganada y Joyce es una medalla que ponerse en cualquier círculo culto y, por otro, no siempre las intenciones autoriales y su estética se corresponden con los resultados, ni menos aún con su calidad literaria, que en Ríos es más que discutible.

En su obra posterior, *La vida sexual de las palabras*, se supone que hay tres personajes (cómo no, dos hombres y una mujer, exactamente igual que en *Ulysses*): Alia, Emil (Milalias), lector maduro; Babelle, lectora joven y el Crítico y cicerone (“Herr narrator”), viejo. *Milalias* alude al concepto de HCE (mil alias, Here Comes Everybody), Babelle al del finneganés (Elle+Babel) y herr narrator al “herr professor, herr collessor” de Joyce. En otras palabras, ni siquiera el nombre de un solo personaje deja de ser un guiño *kitsch* a Joyce. En una entrevista con Arturo Carrera, Ríos parece considerar que ha introducido una trama en el complejo joyceano: “Hay unos personajes reconocibles, cada uno con voz propia, hay argumento y trama novelescos. Para mí hubiese sido mucho más fácil escribir *Larva* dejándome llevar sólo por la corriente verbal, sin atenerme a las reglas del juego narrativo.” (Ib.:226) De nuevo, esto es completamente joyceano: se trata, por un lado, de la autoexigencia de una estructura significativa bajo la apariencia de caoticidad, y, por otro, de la necesidad de un andamiaje para evitar que la corriente verbal se pierda en la nada.

En su prólogo a la antología *Larva y otras noches de Babel*, Carlos Fuentes ve en el *pun* joyceano de Ríos la renovación de la vida a través de la lengua viva, y acaso ahí sí tenga Julián Ríos un gran mérito: el de mantener, frente a un mar de obras similares, que han dado la espalda a los hallazgos del Modernismo e incluso del Postmodernismo, aquella energía del

significante instantáneo, esa energía viva que deslumbra de pronto en los poetas del 27, en Martín-Santos, en Cortázar, en Cabrera, en los Novísimos, pero engendrada y enaltecida en los -ismos, en Vallejo, y en Joyce:

Ríos, Arroyo y Fuentes: todo un manantial que corría hacia el Mar de *Ulises*, tal y como lo indica la frase inicial del *Finnegans Wake* de Joyce: River Run<sup>539</sup>  
 Que puede traducirse como Corre Ríos o tal vez como Correrías.  
 Pero, ¿qué río es este que corre Ríos?  
 Hacia el Mar de Ulises, Talassa, Talassa<sup>540</sup>, el resonante mar de oscuro color vinoso De Homero, ¡oh mar!  
 ¿De dónde corre Ríos?  
 De un wake, es decir, (...) el velorio de un muerto, pero también de un awake, de un nacimiento o despertar literarios.  
 River run, corre Ríos, correrías y Julián Ríos fluyen y confluyen. (...)  
 Un nudo de significados liberados por la asociación poética que nos trasladan a una zona de fecunda ambigüedad y de allí a un nuevo orden literario sustraído a la tiranía de las tradiciones muertas: Amores que Atan.  
 Se des-ata el gordo nudo gordiano de la lengua,  
 Se animan las cenizas del polvo donde yacen los Giordano Brunos de la palabra incendiada,  
 Brunos gordianos,  
 Nudos giordanos.  
 (...) Ríos nos libera su castellano matizándolo –como otro gran español contemporáneo, Juan Goytisolo, (...) castigando a la lengua española, the spanish language, castigándola con una punición, con un pun-ishment. (...)  
 Róbale toda la plata, Ríos, a los ríos de la plata del lenguaje.  
 Como lo sabe Julián Ríos y lo sabemos los escritores hispanoamericanos, darle vitalidad a lo que decimos, escribimos y soñamos es cuestión de vida o muerte<sup>541</sup>. (En Ríos, *Larva y otras noches de Babel*: 10-11)



En junio de 2014, en la revista mexicana *Confabulario*, suplemento de *El Universal*, cinco cuentistas escriben cinco historias inspiradas en las de "Dublineses": Julián Ríos, Ana García Bergua, Ana Clavel, Gerardo de la Torre y Javier García-Galiano. Se trata de una publicación conmemorativa de la publicación de *Dubliners*.



El 10 de junio de 1992, Carlos Fuentes presentó la llamativa edición *Ulises Ilustrado* de Julián Ríos y Eduardo Arroyo; en 2003, Ríos publicaría sus textos explicativos, como novela sobre otra novela, sin ilustraciones, con el título de *Casa Ulises*.

<sup>539</sup> Es la primera palabra de *Finnegans Wake* ("riverrun").

<sup>540</sup> Otro guiño al joyceano: exclamación de Mulligan en el primer capítulo de *Ulysses* (Thalatta, Thalatta!), o sea, el mar, el mar! La cita a su vez procede del grito de los griegos en la Anábasis de Jenofonte.

<sup>541</sup> No obstante el tono encomiástico de Fuentes, al homenajear a Ríos a través de una *imitatio* de su estilo, exhibe lo fácil que le resulta escribir de manera similar (Homero, oh, mar!; pun-ishment, etc.). En nuestra opinión sufre la misma desigualdad de ingenio que Ríos, llevado por la misma euforia, produciendo en sus peores frases similar efecto autocomplaciente y soso, y en las mejores frases palabras esperanzadoras para el futuro literario.

### X.9.b. Joyceanismo en Jon Juaristi: la *Suma de varia intención* y *La caza salvaje*

Aunque en Juan Goytisolo la *estética del explosivo* ya aparece de forma potente –toda su obra es una explotación radical de la palabra como arma demoledora contra realidades enemigas–, en Jon Juaristi, además del arte-panfleto, el paralelismo con Joyce es más intenso dado que establece un paralelismo entre la Euskadi que rechazó él y la Irlanda que rechazó Joyce. Juaristi ha evolucionado desde el activismo violento hacia un explosivo *verbal* que critica la violencia. Mientras Goytisolo, Guelbenzu y otros procuran asimilar *el estilo joyceano*, Juaristi se centra en el carácter reivindicativo, y no se interesa por el arte, acaso porque comprende que no tiene oficio; se defiende con la socorrida excusa de la alusión modernista a textos cultos, realizando cuasi plagios, aunque, si entendemos el plagio en un sentido borgiano, si un hombre escribiera el Quijote de nuevo, todas las palabras, al ajustarse a nuevos contextos, habrían de cobrar un significado nuevo, y sería otra obra. Así, en 1987, en *Suma de varia intención*, tras “dejar la lucha armada” y abandonar la organización ETA, Juaristi alude a versos de Kipling, pero el contexto del autor y el título generan una relectura nueva:

¿Te preguntas, viajero,  
por qué hemos muerto jóvenes,  
y por qué hemos matado tan estúpidamente?  
Nuestros padre mintieron, eso es todo.

(Juaristi: “Spoon River”<sup>542</sup>, Euskadi”,  
*Suma de varia intención* (1987)  
en Pérez Olivares:191)

If any question why we died,  
Tell them, because our fathers lied.

(Kipling: *Epitaphs of the War* (1922),  
en Kipling., 2001: 399)

Junto a *Spoon River*, Jon Juaristi incluye en *Suma de varia intención* dos fragmentos alusivos a Joyce. Incluyo **en negrita** el fragmento que imita *Gas from a Burner* y en subrayado el fragmento que fusila otro de *A Portrait*:

<p><i>Gas de mi encendedor</i>, en <i>Suma de varia intención</i> (1987)</p> <p>(...) <b>Pero aún guardo un deber para Euskadi, lo digo sin rencor, para la dulce madre que nos empolla en su nido de horror vieja cerda que devora a sus lechones en un rapto de amor. Le debo el canto inacabado De mi hermano mayor: alta palabra de Gabriel Aresti<sup>543</sup> segada en flor, (...), por vuestra sordera hereditaria,</b> (...) Y ya termino, pues se acaba el <i>gas de mi encendedor</i> (...)</p> <p>(Juaristi: <i>Suma de varia intención</i>, en Pérez Olivares, 191-2)</p>	<p>Fragmentos de Joyce aludidos en el poema:</p> <p>“Gas from a Burner” (...) <b>But I owe a duty to Ireland:</b> I hold her honour in my hand. (...) (Joyce, <i>Gas from a Burner</i>, panfleto, 1912)</p> <p>“Do you know what Ireland is? asked Stephen with cold violence. <b><u>Ireland is the old sow that eats her farrow.</u></b>” (<i>A Portrait</i>: 179)</p> <p><b>This lovely land that always sent Her writers and artists to banishment And a spirit of Irish fun Betrayed her own leaders, one by one.</b></p> <p>(Joyce: <i>Gas from a burner</i>, panfleto, 1912)</p>
---	--

<sup>542</sup> En 1916 Edgar Lee Masters publicó *Spoon River Anthology*, donde un *ubi sunt* muestra la futilidad de la guerra, de hacer huérfanos y matar; finalmente, la muerte ha igualado a los héroes y sus víctimas.

<sup>543</sup> Aquí, Juaristi personifica con un solo ejemplo, el de Gabriel Aresti, lo que Joyce dice de modo general: que su propia nación aniquila a sus artistas y grandes hombres.

Mucho más recientemente, Juaristi ha publicado *La caza salvaje*, donde la alusión paródica al *Ulysses* es patente. El primer capítulo de *Ulysses* inicia así:

Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A yellow dressinggown, ungirdled, was sustained gently behind him on the mild morning air. He held the bowl aloft and intoned: –Introibo ad altare Dei. (Ulysses:3)

En *La caza salvaje*, este párrafo aparece emulado expandiéndolo; Mulligan va a ser sustituido por el Maestro –que resultará ser Unamuno–. El primer capítulo comienza así:

No. De ninguna manera. La silueta del Maestro no se recortaba sobre la oscuridad. No lo permitían su traje ni su boina, negros como la muerte. Martín observó el cogote rasurado y moreno, entre la delgada banda del cuello de la camisa y el oro cano del cabello muy corto en la nuca. La mano derecha del Maestro se desasíó de la izquierda, que la mantenía aferrada contra la espalda, y trazó un arco solemne, como una avecilla blanca surcando la noche, sobre la angosta entrada de la gruta. Subió hasta la cabeza y desprendió de ella la boina. Luego cayó hasta el flanco del muslo. (...) –Introibo ad altarem Patriae– canturreó el Maestro. (Juaristi, *La caza salvaje*: 9)

El arco de la mano del *Maestro* evoca la bendición sacrílega de Mulligan por el momento en que ocurre, al inicio de la novela, y al amanecer, y por la forma pausada de describirlo; también son una emulación estilística y temática del capítulo inicial de *Ulysses* las escuetas descripciones del físico, la cabeza, el pelo; en seguida, las alusiones a esta escena, *Telemachus*, se multiplican (como ocurría, recordemos, con el capítulo inicial de *Adán Buenosayres*); si Mulligan llama a Stephen “fearful jesuit”, el Maestro llama a Martín “jesuita indigno”. El cuenco para afeitarse también reaparece aquí, pero, como veremos, va a cumplir una función más importante que en *Ulysses*, uniendo el inicio de la novela con el final, y, se diría, relacionándolo con la bacía de Don Quijote. En *Ulysses*, Mulligan sostiene el cuenco para afeitarse, que aquí aparece en paralelo obvio.

Giró hasta mirar de frente y desde arriba a Martín, que aguardaba inmóvil al pie del talud, sosteniendo con ambas manos el cuenco<sup>544</sup> de loza. –Sube –le dijo–. Ascende hacia tu origen, jesuita indigno. Sin decir palabra, Martín tomó la brocha de afeitar del cuenco y extendió la espuma sobre sus mejillas y mentón. Después sacó la navaja del bolsillo del guardapolvo y comenzó a afeitarse la barba, mirándose en el espejo encajado en la roca. El Maestro lo contemplaba divertido. (Ib.: 9-10)

Ahora bien, hay en esto una inversión: aquí el Maestro no es un usurpador, sino un verdadero maestro, y el protagonista, Martín, ocupa el lugar del usurpador, el de Mulligan. De ahí que, mientras en *Ulysses* el que parodia la misa es el que se afeita, aquí el que escucha la parodia es quien se afeita, mientras que el que realiza la parodia la misa es el personaje positivo –y su parodia es una ironía dulce, no una misa sacrílega y ácida–. En realidad, el autor ya ha hecho la declaración de intenciones de que va a invertir su propio molde, el *Ulysses*, cuando inicia la novela, *ex abrupto*, con su: “No. (...) La silueta del maestro no se recortaba sobre la oscuridad.”

---

<sup>544</sup> El cuenco que sostiene Martín –paralelismo con el de Mulligan–, cerrará la novela con un enigmático simbolismo que sin embargo confiere claramente la impresión de la compleción de un ciclo.

(Ib.:9) El protagonista, Martín Abadía, va a ir transmutando su nombre en diversos pseudónimos, entrando de nuevo en el *topos* joyceano, modernista y postmodernista de la negación del principio de identidad y la disolución del yo en un poliedro de facetas infinitas: en Francia será Matin Abade, en Alemania Martin Abtei, en Irlanda Martin Abbey. Incluso la insistencia de Mulligan en que Stephen se bañe tiene también su paralelo aquí, pero el consejo está invertido:

–No te acicales en exceso, *sacerdos in ordo Ignatii*. Dios ya ha perdonado tu inveterada cochambre. –Trazó una cruz con la boina–. *Ego te absolvo ab immunditia tua. Oremus* (Ib.:10).

Morales Ladrón aprecia interesantes coincidencias: “lo alto de las escaleras o de la roca donde se encuentran Unamuno y Mulligan, que representan el altar; las condiciones de jesuitas indignos, de Martín y Stephen; el hecho de que ambas novelas se desenvuelvan durante el verano; o los latinismos de Mulligan y Martín (...) (Morales: 118-9), de donde el cuenco representa el cáliz, mientras la navaja representa al sacrificador, al sacerdote como carnicero. Juaristi acepta que el sacerdote Martín es efectivamente además de terrorista un perfecto canalla, y tras esa máscara “estoy yo, o lo que más temo de mí mismo” (Esparza: 6). *La caza salvaje* se relaciona con la misa negra y con el descenso a los infiernos, pues, “comienza con el *Introito* a una misa patriótica que irá convirtiéndose gradualmente en *Antroido* (Carnaval) en la cueva de Zugarramurdi y en misa negra sin paliativos en la de Isturitz. Unamuno, todavía por esas fechas –verano de 1931– era algo así como el gran sacerdote de la religión republicana” (Ib.:1)

Juaristi vuelve *deliberadamente* (puesto que conoce bien a Joyce y sabe que no está siguiendo su estilo) a la técnica estructural y narratorial anterior a Pérez de Ayala; a cambio, introduce la antropología, e identifica su denuncia de la violencia, reconocidamente *girardiana*, con la de Joyce. Su denuncia del origen de esa violencia la vemos en la impostura del nacionalismo, sea irlandés o vasco<sup>545</sup>. Pero, al igual que ocurre con Goytisolo, que recorrió el camino opuesto hacia el antiespañolismo radical, esto es aliterario. Joyce luchó contra el nacionalismo exclusivamente en tanto que destruía la cultura e inmovilizaba al pueblo; digamos que su postura ideológica en este tema emanaba del hecho de que lo estético y lo literario eran su interés central. Su postura se radicalizaba cuando esto le impedía vivir su vida y trabajar en su obra, fundamentalmente, y es cierto que se enfrentó al *Irish Revival*, pero por otro lado nunca llegó a ser antiparnelliano; llegó sólo a una indiferencia intelectual a la política y a la violencia, a “la pesadilla de la historia”. Su rechazo a Irlanda no se circunscribía a los nacionalistas en especial, aunque los criticara; tampoco estaba de acuerdo con sus oponentes. Así, en la escena de la torre Martello la anciana lechera analfabeta (símbolo de Irlanda), oye hablar en gaélico al inglés Haines (símbolo de los advenedizos ingleses que se vuelven nacionalistas irlandeses), y cree que es francés. A Mulligan y Stephen les da igual, y es Haines quien defiende que los

---

<sup>545</sup> La biografía de Juaristi pasa de ser miembro de ETA en su juventud a ser, tras una larga evolución de su pensamiento, amenazado y finalmente dejar la Universidad del País Vasco.

irlandeses hablen gaélico. En *La caza salvaje* será Unamuno quien invite a Martín a hablar *euzkera*, “la lengua primeval<sup>546</sup>” (*Ib.*:11). Posteriormente, Martín conocerá en Francia a Paddy Mercier, y en esta escena se equipara el *Home Rule* y la heroicidad del sacrificio sangriento por la causa irlandesa, con el nacionalismo vasco; la identidad del padre de Paddy, el diplomático John Mercier, se revela más cercana a Joyce. No es nacionalista irlandés, ama la lengua inglesa y no le importa no saber gaélico (*Ib.*:52). Rechaza el levantamiento de 1916 y a los líderes nacionalistas y por eso quiere que su hijo se eduque en Francia. Pero su hijo Paddy, en cambio, es un nacionalista declarado, alentado por su abuelo terrorista, Bonaparte O’Reilly.

Y aquí sí hay una gran identificación entre Joyce y Juaristi. Jon Juaristi desmitifica y niega la manidísima identificación entre la insurrección irlandesa y la vasca, en la que él, como todos los activistas vascos, había creído: “La insurrección irlandesa fue el mito de la tercera generación aranista.... A través de ellos recibimos... el relato heroico de la rebelión de Pearse, que se confunde en nuestra memoria con el de la desesperada resistencia del ejército vasco durante la guerra civil” (Juaristi, *La vieja que pasó llorando*: 211). Joyce, similarmente, desmitifica los mitos del nacionalismo irlandés. En “Ireland, Island of Saints and Sages”, sostiene: “Our civilization is a vast fabric, in which the most diverse elements are mingled... What race, or what language ... can boast of being pure today? (...) Nationality must find its reason for being rooted in something that surpasses and transcends and informs changing things like blood and the human word. (*Critical Writings*, 1989: 165-66). Pero la crítica joyceana se basa en una negación más vasta, la de la idea de hombres y mujeres *puros* (heroicos), que detesta en el *Abbey Theatre* y el *Irish Literary Revival*, y a la que contrapone la *poliedricidad* del ser y la hibridación entre seres (y razas). Piénsese en la tríada Stephen (irlandés católico), Bloom (judío) y Molly (medio española) o en esos personajes que se transmutan en todos, como los entes, a través de la palabra, especialmente en *Finnegans Wake*. Al igual que Bloom recuerda al nacionalista *Citizen* que Jesús era judío, Juaristi enfatiza el origen hebreo de los vizcaínos, y que el propio mito del *cazador salvaje* no es más que una mezcla híbrida de otras versiones, “que tiene su origen en historias sobre los cortejos de los muertos, en las *banshees* irlandesas, en la mesnada de Odín, en baladas medievales, en el Judío errante, en versiones sefardíes o incluso en el flautista de Hamelin, entre otras muchas referencias de las más variadas tradiciones culturales” (Morales: 124). Ambos autores reniegan de la parálisis endogámica provinciana, reclamando la liberación espiritual de sus propias naciones. La hibridación en ambos autores es inseparable de la estética y la técnica, de la experimentación narrativa y lingüística y el plurilingüismo<sup>547</sup>. El *euzkera* y el gaélico son una realidad más entre muchas. Martín Abadía termina viéndose como un ser humano, un antihéroe *sveviano*, proclamando y celebrando la muerte de los héroes puros:

---

<sup>546</sup> “Primeval”: anglicismo, por arcaica, “de la edad primera”, suele referirse a lenguas o eras geológicas arcaicas

<sup>547</sup> En ambas aparecen el italiano, el inglés, francés y alemán, además del latín y el griego, aunque, como ocurre a Goytisolo, Guelbenzu y a tantos joyceanos, su poliglotismo es impostado, artificioso, inexacto.



El tiempo de los héroes había pasado... Los héroes habían sumido a Europa en sangre y ceniza, desde el mar de Irlanda al mar Negro, desde el Ártico al Mediterráneo, aguas surcadas por horribles peces de metal erizados de cañones, cielos atravesados por pájaros siniestros que ponían en las ciudades sus huevos de fuego y de metralla. ¿Héroes? Ya estaba bien de héroes cristianos, de héroes de la nación, de héroes de la clase obrera. Bienvenido sea el hombre sin carácter, el hombre sin cualidades, el homo<sup>548</sup> qualunque del que surgiría el verdadero cazador.  
(Juaristi, *La caza salvaje*: 385)

La escena en la cueva de Zugaramurdi tiene rasgos temáticos de *Hades* (anunciada por referencias a Virgilio, Dante) y rasgos formales del esperpento que es *Circe* en *Ulysses*. Cuando Martín se ríe de los sentimientos nacionalistas de un oficial de las SS, recibe un golpe y entra en alucinaciones, aunque técnicamente le falta a Juaristi oficio para emular a Joyce o Valle, y además hace un uso del narrador en estilo indirecto libre para describir las alucinaciones en lugar de emplear el monólogo interior, el flujo de conciencia o la forma teatral:

Estaba desnudo, con el rostro cubierto por una máscara de venado. En la mano izquierda portaba delicadamente una copa de oporto llena hasta el borde y aferraba con la derecha un hacha de piedra pulimentada. A sus pies yacía Franco, enfundado con un uniforme de general de las guerras napoleónicas y con la frente abierta en dos. Desde la lejanía, se iba aproximando una formación militar de monjas irlandesas cantando una tonada (...) “No se puede recomponer”, decía ella examinando la mente de Franco: “Faltan demasiados trozos”<sup>549</sup>. (...) vio a John Mercier muerto, dentro de una urna de cristal. “Se lo mercier<sup>550</sup>, por cabrón”, oyó que decía Paddy a sus espaldas. (...) Julio Caro Baroja apareció en lontananza tocando la chirula, y las ratas lo siguieron, como al flautista de Hamelin.  
(*Ib.*:105-6)

*La caza salvaje* toma de *Ulysses*, además, dos ejercicios intertextuales en los que se incluyen poemas, cancioncillas populares, cartas, citas y alusiones de los más variados autores. En la novela de Juaristi aparecen frases de clásicos (Góngora, Calderón) y modernos (Miguel Hernández, Vargas Llosa) y emplea el epónimo-*pun* joyceano, transmutando a Carlos Castilla del Pino en Marcos Astilla del Fresno.

Otro rasgo postmoderno de *La caza salvaje* es el juego con la metaficción, que se inicia episódicamente, en forma de cita imaginaria borgiana (a la que seguirán otros escritos imaginarios):

El cazador, dice Pierre Legarde en su ensayo titulado *Le mirail primitif. Études sur le mimetisme cynegetique* (Paris: Éditions Le Rat Noir, 1969) (...) es alguien que conoce, antes que cualquier cosa, la turbia distorsión de su pupila. Sus debilidades. Por lo que hemos podido saber, Martín Abadía siempre fue muy consciente de ellas, lo que ayudaba no poco a intuir las ajenas con rapidez y precisión. (...) Pero Legarde, que lo conoció bien (...) nos aporta una clave cuando afirma—traducimos—que “en la operación mimética, el cazador introduce a veces una inesperada demostración de fuerza, no con el fin de aniquilar directamente a su presa, sino para suscitar en ella una reacción en sentido opuesto que permita evaluar el nivel de riesgo que implicará el enfrentamiento final”.  
(*Ib.*:320-21).

<sup>548</sup> Uomo qualunque, posible error del autor.

<sup>549</sup> Es obvia la referencia al Humpty Dumpty finneganiano (no se puede recomponer la mente de Franco); hay, además, una gran similitud con el fragmento del *Don Julián* en que una procesión surrealista acompaña la muerte de Franco, monjas incluidas, aunque Juan Goytisolo lo escribió como un deseo mucho antes de su muerte.

<sup>550</sup> Como ocurre con *Finnegans Wake* muchas veces, es necesario pronunciarlo en francés para que el *pun* muestre su intensa similitud fonética.

Juaristi resuelve la novela intentando una fusión entre *Niebla* y *Ulysses*, ya avisada por la presencia de Unamuno al inicio, que es sustituida, en un paralelo cíclico, por la aparición del propio autor, Juaristi, para matar a Martín Abadía. Juaristi es consciente de que es un pastiche: “el esquema pseudorreliгиозo de la primera parte de la novela (...) comienza con un pastiche de Joyce (...) y termina con un pastiche «nivolesco» de Unamuno” (Esparza: 1). En efecto, lo es; pero, además, no logra ni de lejos el efecto metaficcional y el *pathos* logrados por Unamuno al anunciar la muerte al personaje:

–De acuerdo. –Suspiró profundamente–. Quiero volver a Mendiaga, despedirme de Marga y quedarme dormido en mi sillón, con un sopor tranquilo, para no volver a despertarme. (...)

–Malas noticias. El autor piensa que eso está muy visto. (...)

Desde el límpido firmamento nocturno, cuajado de estrellas, un rayo inexplicable cayó sobre Martín Abadía, que se consumió al instante en medio de un fulgor de magnesio. (...) Se acercó después a lo que había quedado del cura y recuperó de entre el montoncillo de ceniza una medallita de plata con un San Antonio de Padua y un cuenco de loza barnizada. Lanzó este último con fuerza contra la mancha negra de la roca y se metió la medalla en el bolsillo.

El cuenco entró limpiamente por la oquedad, y no se oyó que golpeará contra ningún obstáculo.  
(*La caza salvaje*: 426-7)

Ríos y Juaristi constituyen las dos últimas vertientes de la integración joyceana. Estas últimas obras ya no se conforman con crear su propia obra aprovechando las técnicas anteriores. Juaristi reconduce el joyceanismo hacia la definición, y se inspira en Joyce para afrontar una lucha ética –como ya hiciera Goytisolo–. Se limita a desarrollar en un nuevo ámbito la lucha de Joyce contra el fanatismo nacionalista y las voces ancestrales.

A diferencia de Juaristi, Joyce buscó su propia raza increada, universal: la del artista. Como ocurre con Goytisolo, la obsesión de Juaristi por su territorio denota una falta de universalismo; Joyce universaliza lo local con su *multiperspectivismo*, hacia la indefinición *diafenomenal*. En cuanto al arte de Joyce, se limita a decir que es falso que sea una pirotecnia vacua, pero no osa afrontar su complejidad formal.

Julián Ríos, por el contrario, se sumerge en el arte y las técnicas de Joyce, mientras temáticamente expresa una indefinición cósmica, y explora la complejidad de lo indecible y su expansión *in progress* como evangelio estético.

A diferencia de Ríos, Joyce manifestó su deseo de que cada una de sus obras fuera completamente diferente; que bastase abrir una hoja para saber de qué obra se trataba. Ríos se queda anquilosado en el *finnegannés*, que además es una imitación de otro autor, y no aporta prácticamente nada a las ideas de Joyce. Pero sin autores como Juaristi o Ríos, la situación sería peor: un panorama que ha exiliado todos los logros literarios del siglo XX, tan valiosos y tan costosamente logrados.

## CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio he explorado el concepto de estética y aquellas concepciones que marcaron las sucesivas facetas estéticas de Joyce, desde la filosofía griega y medieval hasta el simbolismo decadentista y Nietzsche, y cómo han ido reflejándose en sus sucesivas obras. Mi análisis, en síntesis, desmenuza el enfoque estilístico y formal de la estética joyceana, mostrando que se centra siempre en la perfección estructural del artefacto y la textura como un organismo –o sea, la estilización– cuya apertura radical deriva, paradójicamente, de la radical rigidez idealista de su planteamiento teórico estético. Sólo la metódica imitación de las mil complejidades de la mente en funcionamiento, diurno y nocturno, sostiene y genera su incomparable proteicidad formal; las licencias técnicas son, en realidad, la máxima culminación de una original aplicación ultra-clasicista de la mimesis aristotélica hasta sus últimas consecuencias, y el reto imposible se salva ampliamente en virtud de la magnífica técnica y gusto del autor. En las proteicas, belarminianas frases incomprensibles que conjugamos involuntariamente en nuestro duermevela, Joyce halló un brillante método para forjar, en el laboratorio de su estilo, nuevas formas que maravillan, y desarrolló un método complejo de autodesciframiento por comprensión progresiva, acaso *dannunziano*, que moldeó bajo una estructura esférica de corte viquiano. De igual modo, logró conjugar la aplicación de una teoría estética siempre en evolución con una forma estilística y de conjunto conceptual correspondiente para cada obra.

De sus predecesores, asimiló su esencia: de Sidney, el concepto dedaliano del artista, como artífice triplemente alado; de Shelley y Byron, el idealismo; de Poe, Baudelaire, y los Simbolistas, la centralidad del símbolo potente, su indefinición (que Joyce amplió), el dominio del tono y el clima psicológico, y el uso de la sugerencia que le descubrió Symons; de D'Annunzio, la indisolubilidad de vida y arte, el tono decadentista, el concepto epifánico, y la técnica de la presentación anárquica, intuitiva y multidimensional, que prepara la comprensión progresiva y exige la colaboración activa del receptor; de Svevo, la idea del hombre fallido y la cotidianeidad; y de Ibsen, el ideal de clarificar y cambiar la vida a través del arte. En la forma, asimiló todas las aportaciones de los –ismos, y de simbolistas experimentales como Mallarmé o Dujardin, y las fundió con formas retóricas clásicas y con la tradición humorística del *pun* y del *nonsense* inglesa, desde los bufones shakespearianos hasta Sterne o Lewis Carroll. En la estética, llevó el aristotelismo hasta consecuencias inauditas, fundiendo los tres géneros en uno, pero supo integrar y asimilar elementos neoplatónicos con los más relativistas de los sofistas o Heráclito, y los más ocultistas y místicos de Bruno, Vico o Dante, esencialmente la idea de unidad en lo múltiple y de eterno retorno de lo mutable. En todo ello se situó en ese desinterés artístico y esa distancia autorial que había admirado en Flaubert, mediante un narrador lacónico

y la *mot juste*. De Henry James y los autores del *Yellow Book* asimiló lo tácito y sobreentendido, y sus frases más rotundas y poéticas están a medio camino entre el estilo sagrado y eclesiástico del cardenal Newman y la concisión conceptista del *Imagismo*, de Pound, de Eliot, del propio Shakespeare.

Sus sucesores han asimilado sobre todo las novedades en el artificio usándolos como recursos, *ad libitum*, en el caso de Woolf, o interpretándolos meramente como la llave del fragmentarismo y la deconstrucción, como hizo Faulkner, y, prácticamente, todo el Postmodernismo; y en los raros casos en que las han conjugado con una fundamentación estética, han repetido la misma conexión que Joyce, ya enaltecida y aceptada. En la literatura hispana se ha seguido esta corriente general. Así, en la narrativa en castellano, Martín-Santos, Goytisolo, Ríos o Cabrera han emulado el *stream of consciousness* de la mente de un intelectual (Ríos, imbricado el flujo de conciencia onírico en el monólo interior, dado que sus intelectuales están embebidos de *Finnegans Wake*, transformando el equívoco inconsciente de la mente en *pun* intelectualizado consciente). Otra línea ha profundizado en los aspectos del multiperspectivismo y la *digressio* en forma diegética y no mimética (Borges o Cortázar), centrándose en lo que en Joyce era temático, y poco en la forma resultante, que en Joyce se entendía como inseparable. Sólo los temas —convertidos en discurso redactado—, el monólogo interior sin aportar mucho a su empleo o fundamentación, la multiperspectiva (pero con más Faulkner que Joyce), lo desagradable epifánico, y el rupturismo formal y ortográfico (pero *ad libitum*) han sido heredados. Además, estos elementos se han asimilado casi siempre por separado, sin una integración en una forma coherente ni plenamente original. Sólo obras como *Oficio de Tinieblas*, 5 o fragmentos de Cortázar, Goytisolo y Cabrera Infante logran esa conjunción entre concepto estético global, ejecución estilística concreta y mimesis temático-formal. En cuanto a la espiritualidad lírico-dramática-narrativa, el ralentí del *coup en largeur*, la exactitud supernaturalista del diálogo y la multirreferencialidad, intratextual, intertextual y extratextual, han sido escasos los autores que las han desarrollado, y ello a un nivel de frecuencia incomparablemente más bajo que el de Joyce.

Al hablar de Dylan, como epítome de la *contracultura*, ya nos referimos a una línea de herencia modernista-joyceana-eliotiana en la deconstrucción textual. Ligada al deconstructivismo y al postestructuralismo, que desconfía, de partida, de toda estructuración, la deconstrucción es el rasgo más obvio e identificable de esta herencia, aunque expuesta a una imitación autoindulgente. El comienzo abrupto, *in medias res*, o incluso el cambio de tono, ya lo encontramos en Flaubert, incluso en Clarín —aunque a veces nos olvidamos de ello—, pero se disuelve en el vacío si no termina por claudicar ante algún orden<sup>551</sup>. Pero la forma que se

---

<sup>551</sup> Es el cine por lo tanto el que bebe de la novela estos recursos, anteriores a él, y no al contrario, aunque es obvio que, estando los escritores sometidos a la influencia constante de técnicas cinematográficas, el abuso cinematográfico de estas técnicas como clichés profesionalizados realimenta muchas veces a la novela; pero es *feedback*, y no origen puro. De hecho, es sólo cuando se inspiran en escritores —a partir del cine expresionista y luego con Griffith—, cuando el cine adopta el lenguaje estructural que conocemos, ausente en miles de cintas, incluidas las que pretendían hacer cine de arte, hasta que aparecen los primeros trabajos de cineastas como Murnau.

generaliza en la novela con mayúsculas del siglo XX (en Joyce, Woolf, Faulkner, en *Rayuela*, en *62 Modelo para armar*, *Tres Tristes Tigres*, *Oficio de tinieblas*, 5) añade a este comienzo *ex abrupto*, *in medias res*, una novela en que no sólo los fragmentos se presentan en modo dramático, descronologizados, y en multiperspectiva, sino que la obra misma es un fragmento incompleto, una sinfonía inacabada. Se desvela así el marco, de forma que no podemos evitar ser conscientes de estar ante un artefacto ficcional –o plástico, o lírico, o musical– durante toda la obra, y, al mismo tiempo, de la imposibilidad de recordar, narrar y comprender todo; incluso, de la comunicación. Hay en el XIX precedentes<sup>552</sup> pero es *Finnegans Wake*, con su inicio en una frase incompleta y su final en otra inacabada, donde se plantea por vez primera este recurso con intención estética radical y puramente rupturista, en novela. Aunque Joyce se las ingenia para que este corte constituya a la vez una circularidad, inaugura el efecto de una discontinuidad inesperada y no explicada. Además, completa su proyecto de representar el mundo nocturno, tras plantear la mimesis del diurno, completando así el cosmos mental representado mediante lo lingüístico, cuya textura envuelve todo.

Pero, como ocurre con todo arte, la ruptura *per se* sólo vale –y eso relativamente– la primera vez; su imitación sólo se justifica si se aporta algo más. La revolución que en la literatura anglosajona comienza con Hulme, Pound y Eliot entre 1914 y 1922, en la hispana arranca con Pérez de Ayala, Vallejo y Huidobro por las mismas fechas. Como en casi todos los movimientos, se trata de una ruptura que se inaugura en la poesía, seguida de las artes plásticas y el teatro y sólo en último término alcanza la narrativa. Por tanto, los referentes de inicio hispanos son distintos, y su punto de partida es otro periodo, en que Azorín, Baroja y Unamuno viven de espaldas a las rupturas, con la excepción de *Niebla* que plantea la metaliterariedad, inspirada en Pirandello, y de las rudimentarias pero inspiradas innovaciones estructurales y verbales de Pérez de Ayala. La dislocación formal es a nivel verbal, pero el desmontaje estructural sólo tiene este precedente. Hay que esperar el influjo tardío de *Ulysses* hacia 1945, para que alcance a la novela hispana, y cuando lo hace es progresivamente, entremezclada con sus herederos de todas las naciones que llegan antes o a la vez que Joyce, y calan más rápido, como Faulkner, Woolf o el *nouveau roman*. En Martín-Santos encontramos la inserción de las rupturas joyceanas en un contexto diferente, el español. En Borges y Cortázar, encontramos desarrollos personales de posibilidades incluidas en germen en *Ulysses* y en Marechal o Ríos, la asimilación al contexto hispano de *Finnegans Wake*, oscila entre un seguidismo hipotecado y una autoironía *kitsch* de su epigonismo tardío. En Goytisolo o Cela, se logra la asimilación sin complejos, selectiva, casi invisible, dentro de un estilo propio con fuerte carácter, de posibilidades incluidas en *Ulysses* y *Finnegans Wake*; pero es quizás Cabrera Infante el que más elementos joyceanos ha asimilado sin dejar de ser personal y distinto de Joyce.

La influencia joyceana ha seguido, así, varias líneas: la *reintegración en la tradición española*, en Martín-Santos; la *neofantástica*, con las vertientes *neogótica* de Borges,

---

<sup>552</sup> Piénsese en Tristram Shandy, *Un coup de dès*, o el Humpty Dumpty de *Through the Looking-Glass*.

*deconstructivista-patafísica* de Cortázar o Bioy y el *realismo mágico* de García Márquez, Rulfo, Fuentes y otros, que integra aquellos elementos estéticos puntuales de Joyce desarrollados por Faulkner, y a la manera de Faulkner, en la tradición sudamericana mítica e indigenista. Destaca, asimismo, la *imitación ocasional* de elementos rupturistas en obras lineales, convencionales y de poco alcance, que resultó dañina respecto a la comprensión de Joyce en numerosos autores, como en Leyva. De igual modo, puede observarse una *emulación autoindulgente* de poco fuste, que se asimiló con un “todo vale”, a partir del éxito de *boom* y *la moda rupturista* y la *emulación ideologizante de izquierdas* con una intensa asimilación de la estética, tamizada por el influjo de segunda mano de la deconstrucción y la *beat generation*, en el primer Juan Goytisolo o en otros intentos de integración en una novela convencional, desencantados de la izquierda, como el de Jon Juaristi. Otros autores han explorado la *imitación directa de la forma, cambiando sólo la temática*, como Martínez-Menchén o Julián Ríos; y otros, finalmente, han alcanzado la *integración natural* de las ideas estéticas joyceanas para realizar una obra completamente personal, como Cela, Cabrera Infante y el Goytisolo de *Don Julián*.

En conclusión, aquellos autores que han integrado más elementos joyceanos, tanto en la estructura rupturista como en la textura formal y el concepto estético, con una altura técnica suficiente para afrontarlo, son precisamente aquellos que han logrado asimilarlo dentro de su estilo y su obra, y logrando desarrollar elementos que en Joyce estaban en potencia: Cortázar, Goytisolo, Cabrera Infante y Cela.

Si obviamos los errores de interpretación y asimilación de Joyce, hallamos una plétora de nombres brillantes y espléndidos títulos que sin Joyce no habrían sido posibles, aunque con matices personales. Puede, por tanto, afirmarse que su influjo ha sido constante y enorme, y, sobre todo, que ha dado energía e ideas a los autores clave del siglo XX, y singularmente en castellano, pero aún hay mucho que se puede desarrollar en el futuro. Si Joyce afirmó que quería dar trabajo a los críticos durante los próximos siglos –cosa que se va cumpliendo–, no ha de ocurrir otra cosa con los creadores. Pasada la fiebre del deslumbramiento inicial, agotados los desarrollos de interpretaciones de aspectos parciales, habrá de llegar la profundización en su *quidditas* epifánica, en la sistematicidad de su lógica compositiva y en esa bella, sublime sensibilidad literaria que las acrisola en un solo resplandor.

Ese artífice, esa obra que asuma el reto de asimilar todo cuanto entraña el cosmos joyceano, está aún por surgir en nuestra literatura. Joyce ha encontrado ya sus sucesores en los autores de *Rayuela*, *Don Julián*, *Oficio de tinieblas* y *Tres tristes tigres*, y el creador que asuma toda la esencia de Joyce no ha de tardar en surgir. Incluso ahora mismo, ese momento extraordinario puede estar a punto de cruzar la puerta.



De izquierda a derecha y de arriba abajo: Jon Juaristi, Julián Ríos, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Juan Goytisolo, Luis Martín-Santos y Camilo José Cela Trulock.





## BIBLIOGRAFÍA

---

### I. FUENTES PRIMARIAS

- JOYCE, JAMES:** *A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN*, NORTON CRITICAL EDITION, NORTON, NEW YORK, 2007
- \_\_\_\_\_ : *CHAMBER MUSIC*, ELKIN MATTHEWS, LONDON, 1907
- \_\_\_\_\_ : *DUBLINERS*, ORANGE STREET PRESS CLASSICS, 1999
- \_\_\_\_\_ : *EPIPHANIES/ EPIFANIE* (TESTO INGLESE A FRONTE), EDICIÓN DE AVOLIO, CARLO, LA BIBLIOTECA D'ASTOLFO, EDITRICE CLINAMEN, FIRENZE, 2014.
- \_\_\_\_\_ : *EXILES*, HUEBSCH, NEW YORK, 1918
- \_\_\_\_\_ : *FINNEGANS WAKE*, COPYRIGHT EDITION WITH JOYCE'S OWN ALTERATIONS AND CORRECTIONS (1ª EDICIÓN, 1939), FABER & FABER, LONDON, 1975
- \_\_\_\_\_ : *GAS FROM A BURNER*, PANFLETO (TRIESTE, 1912) , COLECCIONES DE LA UNIVERSIDAD DE INDIANA EN NEW YORK (CONSULTADO EN : [HTTP://WWW.INDIANA.EDU/~LIBLILLY/JOYCE/GAS1.HTML](http://www.indiana.edu/~liblilly/joyce/gas1.html))
- \_\_\_\_\_ : *GIACOMO JOYCE*, INCLUIDO EN ELLMANN, RICHARD: *JAMES JOYCE*, NEW AND REVISED EDITION, OXFORD UNIVERSITY PRESS, NEW YORK, 1982, PP.342-344.
- \_\_\_\_\_ : *THE CRITICAL WRITINGS OF JAMES JOYCE*, EDICIÓN A CARGO DE MASON, ELSWORTH & ELLMANN, RICHARD, COMPASS BOOKS, VIKING PRESS, NEW YORK, 1959.
- \_\_\_\_\_ : *SELECTED LETTERS OF JAMES JOYCE*, EDICIÓN DE RICHARD ELLMANN, THE VIKING PRESS, INC., NEW YORK, 1975.
- \_\_\_\_\_ : *THE LETTERS OF JAMES JOYCE*, EDITED BY STUART GILBERT, FABER, LONDON, 1957.
- \_\_\_\_\_ : *STEPHEN HERO*, JONATHAN CAPE, LONDON, 1944
- \_\_\_\_\_ : "I HEAR AN ARMY", EN *DES IMAGISTES, AN ANTHOLOGY*, ALBERT AND CHARLES BONI EDITORES, NEW YORK, 1914
- \_\_\_\_\_ : *ULYSSES*, (1ª EDICIÓN 1922), OXFORD WORLD'S CLASSICS, O.U.P., OXFORD, 2008
- \_\_\_\_\_ : *ULISES*, (TRAD.: FRANCISCO GARCÍA TORTOSA), CÁTEDRA, MADRID, 2005
- \_\_\_\_\_ : *RETRATO DEL ARTISTA ADOLESCENTE*, (TRAD: DÁMASO ALONSO), SEIX BARRAL, BARCELONA, 1984

---

## II. FUENTES SECUNDARIAS CITADAS

- AGUIAR E SILVA, VÍTOR MANUEL:** *TEORÍA DE LA LITERATURA* (1ª EDICIÓN, 1972), VERSIÓN ESPAÑOLA DE VALENTÍN GARCÍA YEBRA, GREDOS, MADRID, 2005
- AGUSTÍN DE HIPONA (SAN):** *SOLILOQUIOS* (LIBRO II. CAPÍTULO 10.18) EN *OBRA COMPLETAS*, B.A.C., MADRID, 1994.
- ALLAN POE, EDGAR:** “THE POETIC PRINCIPLE”, EN *THE POETICAL WORKS OF EDGAR ALLAN POE COMPLETE, WITH MEMOIR AND VINDICATION*, W. J. WIDDLETON, PUBLISHER, NEW YORK, 1876.
- ANÓNIMO:** “EN LA MUERTE DE JOYCE”, ARTÍCULO, EN *ARRIBA*, N° 559, 14 DE ENERO, MADRID, 1941
- ANÓNIMO:** “CABRERA INFANTE DEFIENDE LA LITERATURA DIFÍCIL EN EL ESCORIAL”, *ABC*, 8 DE AGOSTO, CULTURA, MADRID, 2000, p.41.
- ANONYMOUS:** *TURPIN’S RANT*, SHEET BALLAD, ASPERNE, J., PRINTER, CORNHILL, 1739. EN *BODLEIAN HARDING B 22 (304)*, BODLEIAN LIBRARIES, UNIVERSITY OF OXFORD, OXFORD.
- ANONYMOUS:** *TURPIN HERO*, SHEET BALLAD, CADMAN, J., PRINTER, MANCHESTER, 1889. EN *JOHNSON BALLADS*, BODLEIAN HARDING B17 (323A), 1889, BODLEIAN LIBRARIES, UNIVERSITY OF OXFORD, OXFORD.
- ARGOS, ALEJANDRA DE:** “ENTREVISTA A MARTÍN CHIRINO”, EN *INVITADOS CON ARTE*, SÓLO DISPONIBLE ONLINE, EN: [ALEJANDRADEARGOS.COM/INDEX.PHP/ES/COMPLETAS/9-INVITADOS-CON-ARTE/446](http://ALEJANDRADEARGOS.COM/INDEX.PHP/ES/COMPLETAS/9-INVITADOS-CON-ARTE/446), 2015 .
- ARISTÓTELES:** *POÉTICA*, TRADUCCIÓN DE VALENTÍN GARCÍA YEBRA, ED. TRILINGÜE, GREDOS, MADRID, 1974, C.IV, p. 2.
- ARISTÓTELES:** *TÓPICA*, CIT. EN VALVERDE, JOSÉ MARÍA, *BREVE HISTORIA Y ANTOLOGÍA DE LA ESTÉTICA*, ARIEL, BARCELONA, 1987.
- ATTRIDGE, DEREK:** *THE CAMBRIDGE COMPANION TO JAMES JOYCE* (2<sup>ND</sup> ED.), CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE, 2004
- BAIXERAS BORRELL, RICARDO:** *TRES TRISTES TIGRES Y LA POÉTICA DE GUILLERMO CABRERA INFANTE*, UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, VALLADOLID, 2010.
- BANFI, ANTONIO:** *LA CRITICA DEL GIUDIZIO ESTETICO*, MILANO, MONDADORI, 1934
- BAROJA, PÍO:** *DESDE LA ÚLTIMA VUELTA DEL CAMINO*, PLANETA, BARCELONA, 1970
- BARRAL, CARLOS:** *CUANDO LAS HORAS VELOCES*, TUSQUETS, BARCELONA, 1988
- BARRIUSO, CARLOS:** “MÍMESIS Y MODERNIDAD EN LA ESTÉTICA DE VALLE-INCLÁN”, EN *ACTAS XV CONGRESO AIH (VOL. III)*, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, MONTERREY, MEXICO, 2007, PP. 51-64.
- BAUDELAIRE, CHARLES:** *JOURNAUX INTIMES. FUSÈES. MON COEUR MIS A NU*, XVI, LES ÉDITIONS G. CRÉSET ET CIE., PARÍS, 1920.
- \_\_\_\_\_ : *LES FLEURS DU MAL*, DAVID R. GODINE, ED., BOSTON, 2003
- BECKETT, SAMUEL ET ALII:** *A SYMPOSIUM. OUR EXAGMINATION ROUND HIS FACTIFICATION FOR INCAMINATION OF WORK IN PROGRESS* (1ª EDICIÓN, 1929), NEW DIRECTIONS, NEW YORK, 1972.

- BEEBE, MAURICE:** "THE *PORTRAIT* AS PORTRAIT: JOYCE AND IMPRESSIONISM", EN *IRISH RENAISSANCE ANNUAL*, UNIVERSITY OF DELAWARE PRESS, NEWARK, 1980.
- BENSOUSSAN, ALBERT:** "ENTREVISTA: GUILLERMO CABRERA INFANTE", EN *ÍNSULA* N° 286, SEPTIEMBRE, MADRID, 1970.
- BENSTOCK, BERNARD:** "A LIGHT FROM SOME OTHER WORLD: SYMBOLIC STRUCTURE IN A *PORTRAIT OF THE ARTIST*". EN STALEY, THOMAS F / BENSTOCK, BERNARD (EDS.) *APPROACHES TO JOYCE'S PORTRAIT*, UNIVERSITY OF PITTSBURG PRESS, PITTSBURG, 1976.
- BERGAMÍN, JOSE:** "LABERINTO DE LA NOVELA Y MONSTRUO DE LA NOVELERÍA", EN *CRUZ Y RAYA*, N° 34, MADRID, 1936, PP. 7-14.
- BISHOP, JOHN PEALE:** "FINNEGANS WAKE", ARTÍCULO (1ª EDICIÓN, 1940, EN *SOUTHERN REVIEW*, N° 3, WINTER, PP. 439-52), EN DEMING, ROBERT H.: *JAMES JOYCE, VOL.2, 1928-41, THE CRITICAL HERITAGE*, (1ª EDICIÓN, 1970, ROUTLEDGE, LONDON/NEW YORK, 1977), PP.736-9.
- BLADES, JOHN:** *HOW TO STUDY JAMES JOYCE*, PALGRAVE MACMILLAN, LONDON, 1996
- BLANCO AMOR, JOSÉ:** "LA NOVELA", EN *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS* N° 193, DICIEMBRE, EDICIONES CULTURA HISPÁNICA, MADRID, 1965, PP. 62-67.
- BLOOM, HAROLD:** *EL CANON OCCIDENTAL*, ANAGRAMA, BARCELONA, 1997
- BOOTH, WAYNE C.:** "THE PROBLEM OF DISTANCE IN A *PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN*", EN BOOTH, WAYNE C.: *THE RHETORIC OF FICTION*, UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, CHICAGO, 1961.
- BORGES, JORGE LUIS:** "EL ULISES DE JOYCE", EN *PROA* 6, BUENOS AIRES, 1925, PP. 3-6.
- \_\_\_\_\_ : "FRAGMENTO SOBRE JOYCE", EN *SUR*, FEBRERO, BUENOS AIRES, 1941, PP. 60-62.
- \_\_\_\_\_ : *FICCIONES*, EDITORIAL SUR, BUENOS AIRES, 1944.
- \_\_\_\_\_ : INVOCACIÓN A JOYCE", EN *ELOGIO DE LA SOMBRA*, 1969
- \_\_\_\_\_ : *OBRAS COMPLETAS*, 4 VOLS., EDICIÓN DE SARA LUISA DEL CARRIL, EMECÉ EDICIONES, BUENOS AIRES, 2005.
- \_\_\_\_\_ : *TEXTOS CAUTIVOS*, ED. DE SACEDIO GARÍ, ENRIQUE Y RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, TUSQUETS, 1986.
- \_\_\_\_\_ : *TEXTOS RECOBRADOS, 1919-1929*, A CARGO DE SARA LUISA DEL CARRIL, EDITORIAL SUDAMERICANA-ARGENTINA, EMECÉ, BUENOS AIRES-BARCELONA, 1997
- BORGES, JORGE LUIS. /VÁZQUEZ; MARÍA ESTHER:** *LITERATURAS GERMÁNICAS MEDIEVALES* (1ª EDICIÓN, 1951), ALIANZA, MADRID, 1999.
- BOUSOÑO, CARLOS:** *TEORÍA DE LA EXPRESIÓN POÉTICA*, GREDOS, MADRID, 1970.
- BRETON, ANDRÈ:** *MANIFESTES DU SURREALISME*, GALLIMARD, PARIS, 1966
- BROWN, RICHARD:** *JAMES JOYCE, A POST-CULTURALIST PERSPECTIVE*, MCMILLAN MODERN NOVELISTS, MCMILLAN EDUCATION LTD., LONDON, 1992.
- BUDGEN, FRANK:** *JAMES JOYCE AND THE MAKING OF 'ULYSSES', AND OTHER WRITINGS*, GRAYSON & GRAYSON, LONDON, 1937.
- \_\_\_\_\_ : *JAMES JOYCE, THE CRITICAL HERITAGE, VOLUME 2*, ED. BY ROBERT H. DEMING; ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONDON, 1970

- BURKE, EDMUND:** “A PHILOSOPHICAL ENQUIRY INTO THE ORIGIN OF OUR IDEAS OF THE SUBLIME AND BEAUTIFUL” (ED.ORIGINAL, 1757), EN BURKE, EDMUND, *ON THE SUBLIME AND THE BEAUTIFUL*, PART II, SECTION 1, THE UNIVERSITY OF ADELAIDE, ADELAIDE, 2014.
- BUTTIGIEG, JOSEPH A.:** *A PORTRAIT OF THE ARTIST IN DIFFERENT PERSPECTIVE*. OHIO UNIVERSITY PRESS, OHIO: 1987.
- CABRERA INFANTE, GUILLERMO:** *EXORCISMOS DE ESTI (L) O*, SEIX BARRAL, BARCELONA, 1976.
- \_\_\_\_\_: *TRES TRISTES TIGRES*, (1ª EDICIÓN ,1967), CON INTRODUCCIÓN DE ANTONIO ORLANDO RODRÍGUEZ, ED. RAYO (HARPER COLLINS PUBLISHERS), NEW YORK, 2008.
- CAMPBELL, FEDERICO, Y MALET, CÉSAR:** *INFAME TURBA*, (1ª EDICIÓN: 1971) LUMEN, BARCELONA, 1994
- CAMPOS, JORGE:** *GARCÍA MÁRQUEZ: FÁBULA Y REALIDAD*, EN *ÍNSULA*, Nº 258, MAYO, 1968
- CANO, JOSÉ LUIS**, SECCIÓN “LOS LIBROS DEL MES”, EN *ÍNSULA*, N°53, 15 DE MAYO, MADRID, 1950.
- CALVO, LUIS:** “EL DÍA DE DON RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN”, *ABC*, (2-VIII-1930), MADRID, 1930, P. 6.
- CARROLL, LEWIS:** *THROUGH THE LOOKING-GLASS, AND WHAT ALICE FOUND THERE, WITH FIFTY ILLUSTRATIONS* BY JOHN TENNIEL. LONDON: MACMILLAN AND CO., 1875
- CASTRO, DE, JORGE:** “LA NOVELA Y SU TÉCNICA: ‘EL JARAMA’, EN *PUNTA EUROPA*, SEPTIEMBRE, MADRID: 1956”, PP. 136-139.
- CHACEL, ROSA:** “POESÍA Y PROSA”, EN SUPLEMENTO *BABELIA*, *EL PAÍS*, 30 DE JULIO, MADRID, 1994.
- CELA TRULOCK, CAMILO JOSÉ:** “A LOS CUARENTA Y CINCO AÑOS DEL ULISES”, EN *PAPELES DE SON ARMADANS*, CLXI, EDS. PAPELES DE SON ARMADANS, PALMA DE MALLORCA, 1967, PP. 227-30.
- CELA TRULOCK, CAMILO JOSÉ:** *CAFÉ DE ARTISTAS Y OTROS CUENTOS*, SALVAT, ZARAGOZA, 1969.
- \_\_\_\_\_: *MRS. CALDWELL HABLA CON SU HIJO*, DESTINO, BARCELONA, 1953
- \_\_\_\_\_: *SAN CAMILO 1936*, (1ª EDICIÓN, 1969), EN *OBRA COMPLETAS, 17 (SAN CAMILO 1936 Y OFICIO DE TINIEBLAS 5)*, ED. DESTINO Y PLANETA-DEAGOSTINI, BARCELONA, 1990
- CEPEDA Y AHUMADA, TERESA DE (S<sup>TA</sup>):** *OBRA ESCOGIDAS DE LA MADRE TERESA DE JESÚS. LIBRO DE SU VIDA. LAS MORADAS*. (1ª EDICIÓN: 1562), THOMAS NELSON AND SONS, LONDRES, S/D. ,1912
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE:** *EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA*, ED. CASTILLA, MADRID, 1975
- CICERO (CICERÓN):** *DE DIVINATIONE*, LIBER I, O.U.P., NEW YORK, 2006
- COLERIDGE, S.T.:** *BIOGRAPHIA LITERARIA*, EN ENRIGHT, D. J, & DE CHICKERA, ERNST: *ENGLISH CRITICAL TEXTS*, OXFORD UNIVERSITY PRESS, LONDON, 1962
- COLETES BLANCO, AGUSTÍN:** *LA HUELLA ANGLONORTEAMERICANA EN LA NOVELA DE PÉREZ DE AYALA*, UNIVERSIDAD DE MURCIA, 1987
- CONNOLLY, THOMAS. 1962.** *JOYCE’S PORTRAIT: CRITICISMS AND CRITIQUES*. LONDON: PETER OWEN.
- CONRAD, JOSEPH:** “PREFACE”, EN *THE NIGGER OF THE NARCISSUS*, PROJECT GUTENBERG LITERARY ARCHIVE FOUNDATION, 2006.
- CONTE, RAFAEL:** “LA VIDA ENMASCARADA: ROSA CHACEL Y JOSÉ MARÍA GUELZENBU”, EN *ÍNSULA*, NÚMS, 356-7, JULIO-AGOSTO, MADRID, 1976, P.21.

- CORTÁZAR, JULIO:** *EL PERSEGUIDOR*, (1ª EDICIÓN, 1973), ALIANZA, MADRID, 1993
- \_\_\_\_\_ : *RAYUELA*, (1ª EDICIÓN, 1963), EN *OBRAS COMPLETAS, TOMO I*, RBA, BARCELONA, 2005
- \_\_\_\_\_ : *62 MODELO PARA ARMAR*, EN *OBRAS COMPLETAS, TOMO I*, RBA, BARCELONA, 2005
- D'ANNUNZIO, GABRIELE:** *IL FUOCO*, (1ª EDICIÓN, 1900), I ROMANZI DEL MELAGRANO, ROMA, 1933
- \_\_\_\_\_ : *IL PIACERE*, MONDADORI, MILANO, 1989
- DE BENEDETTI, ANTONIO:** “CARMELO BENE E L’ULISSE DI JOYCE”, ENTREVISTA AUDIOVISUAL, EN *UNA SERA, UN LIBRO*, R.A.I., 01/10/2009. ONLINE, EN [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=831235Pe3PE](https://www.youtube.com/watch?v=831235Pe3PE). ) EN FORMA DE TEXTO, EN [HTTPS://ARCHIVE.ORG/STREAM/BENEULISSEJOYCE/BENEULISSEJOYCE\\_DJVU.TXT](https://archive.org/stream/BENEULISSEJOYCE/BENEULISSEJOYCE_DJVU.TXT)
- DE MAN, PAUL:** “A MODERN MASTER”, EN *NEW YORK REVIEW OF BOOKS*, 19 DE NOVIEMBRE, NEW YORK, 1964 (PP. 8-10).
- DUJARDIN, ÈDOUARD:** *LES LAURIERS SONT COUPÉS*, (1ª EDICIÓN, 1888) FLAMMARION, PARIS, 2001
- \_\_\_\_\_ : *LE MONOLOGUE INTÉRIEUR*, IMPR. R. BUSSIÈRE, PARIS, 1931
- ECO, UMBERTO:** *ARTE Y BELLEZA EN LA ESTÉTICA MEDIEVAL*, (1ª EDICIÓN, *ARTE E BELLEZZA NELL’ESTETICA MEDIEVALE*, BOMPIANI: (1987) LUMEN, BARCELONA, 1997
- \_\_\_\_\_ : *LAS POÉTICAS DE JOYCE*, (1ª EDICIÓN, *LE POETICHE DI JOYCE*, BOMPIANI: 1966), LUMEN, 2000
- \_\_\_\_\_ : *LE FORME DEL CONTENUTO*, BOMPIANI, MILANO, 1971
- \_\_\_\_\_ : *LECTOR IN FABULA*, (1ª EDICIÓN, BOMPIANI, 1979), LUMEN, BARCELONA, 1993
- \_\_\_\_\_ : *OPERA APERTA*, (1ª EDICIÓN, BOMPIANI, 1962), TASCABILI BOMPIANI, MILANO, 2009.
- ELIOT, T. S.:** *THE LETTERS OF T.S. ELIOT, VOLUME I: 1898-1922*, (ELIOT, VALERY, ED.), YALE UNIVERSITY PRESS, NEW HAVEN & LONDON, 2011.
- \_\_\_\_\_ : “THE LOVE SONG OF ALFRED J. PRUFROCK”, EN ELIOT, T.S.: *PRUFROCK AND OTHER OBSERVATIONS*, THE EGOIST LTD., LONDON, 1917
- \_\_\_\_\_ : *THE SACRED WOOD: ESSAYS ON POETRY AND CRITICISM*, METHUEN, LONDON, 1960.
- \_\_\_\_\_ : *TRADITION AND THE INDIVIDUAL TALENT*, III, IN ENRIGHT D.J. AND DE CHICKERA ERNST: *ENGLISH CRITICAL TEXTS*, OXFORD UNIVERSITY PRESS, LONDON, 1962
- \_\_\_\_\_ : *THE WASTE LAND*, EN RAINEY, LAWRENCE: *THE ANNOTATED WASTE LAND WITH ELIOT’S CONTEMPORARY PROSE*, (1ª EDICIÓN, 2005), YALE UNIVERSITY PRESS, LONDON, 2006.
- ELLMANN, RICHARD:** *JAMES JOYCE*, NEW AND REVISED EDITION (1ª EDICIÓN DE 1959), OXFORD UNIVERSITY PRESS, NEW YORK, 1982
- ESPARZA, J. J.:** “ENTREVISTA CON EL AUTOR DE *LA CAZA SALVAJE*: ‘HOY LA NACIÓN, COMO LA RELIGIÓN, SE HA CONVERTIDO EN OFERTA DE SUPERMERCADO’”, EN *EL MANIFIESTO CONTRA LA MUERTE DEL ESPÍRITU Y LA TIERRA*, EDS. ÁLTERA, BARCELONA, 2007. ONLINE, EN LA WEB *EL MANIFIESTO*: [HTTP://WWW.ELMANIFIESTO.COM/ARTICULOS IMPRIMIR.ASP?IDARTICULO=507](http://www.elmanifiesto.com/articulos_imprimir.asp?idarticulo=507), EDS. ADALID INTERNET, S.L., 2007
- FARGNOLI, A. NICHOLAS AND GILLESPIE, MICHAEL PATRICK:** *A CRITICAL COMPANION TO JAMES JOYCE*, (REV. ED.), FACTS ON FILE INC., NEW YORK, 2006.
- FAULKNER, WILLIAM:** *SARTORIS*, TRADUCCIÓN.: LÓPEZ MUÑOZ, J.L. (1ª EDICIÓN, 1929), SEIX BARRAL, 1985

- \_\_\_\_\_ : *THE SOUND AND THE FURY*, NORTON CRITICAL EDITION, ED. BY GORRA, MICHAEL, NORTON, NEW YORK, 2014.
- \_\_\_\_\_ : *AS I LAY DYING*, NORTON CRITICAL EDITION, ED. BY GORRA, MICHAEL, NORTON, NEW YORK, 2010.
- FESCHBACH, SIDNEY**: “A SLOW AND DARK BIRTH: A STUDY OF THE ORGANIZATION OF *A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN*”, EN *JAMES JOYCE QUARTERLY*, 4.4., UNIVERSITY OF TULSA, TULSA, OKLAHOMA, 1967.
- FITZGERALD, FRANCIS SCOTT**: *ON AUTHORSHIP*, ED. MATTHEW J. BROCCOLI, UNIVERSITY OF SOUTH CAROLINA PRESS, COLUMBIA, 1996.
- FORD COPPOLA, FRANCIS Y MILIUS, JOHN**: *RUMBLE FISH*, ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA, EN [HTTP://WWW.SCRIPT-O-RAMA.COM/MOVIE\\_SCRIPTS/R/RUMBLE-FISH-SCRIPT-TRANSCRIPT-HINTON.HTML](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/r/rumble-fish-script-transcript-hinton.html). TAMBIÉN, VERSIÓN ORIGINAL DE LA NOVELA, EN HINTON, SUSAN E.: *RUMBLE FISH*, DIVERSION BOOKS, NEW YORK, 1975.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL**: *EL OTOÑO DEL PATRIARCA*, ED. LA CUEVA, EBOOK.
- \_\_\_\_\_ : *VIVIR PARA CONTARLA*, E.BOOK, MONDADORI, BARCELONA, 2002.
- \_\_\_\_\_ : *LA NOVELA EN AMERICA LATINA: DIÁLOGO*, ED. CARLOS MILLA BATRES, LIMA, 1968.
- GARCÍA SANTA CECILIA, CARLOS**: *LA RECEPCIÓN DE JAMES JOYCE EN LA PRENSA ESPAÑOLA (1921-1976)*, UNIVERSIDAD DE SEVILLA, SECRETARIADO DE PUBLICACIONES, SERIE LITERATURA, Nº 32, IMPRESO EN ARTES GRÁFICAS, SALAMANCA, 1997
- GAUTIER, THEOPHILE**: “SONNET”, EN *OEUVRES*, E.LAURENT, IMPRESOR-EDITOR, BRUXELLES, 1838
- GUGLIELMINO, SALVATORE**: *GUIDA AL NOVECENTO*, ED. PRINCIPATO, MILANO, 1988.
- GIBSON, IAN**: “‘ULISES’ Y ‘LUCES DE BOHEMIA’”, EN *EL PAÍS*, 16 DE JUNIO, MADRID, 1982.
- GIMÉNEZ CABALLERO, ERNESTO**: *YO, INSPECTOR DE ALCANTARILLAS*, TURNER, MADRID, 1975.
- GIMFERRER, PERE.**: “EL MERCURIO, DE JOSÉ MARÍA GUELBENZU”, EN *DESTINO*, JUNIO, Nº 1603, ED. DESTINO, BARCELONA, 1968, P.38.
- \_\_\_\_\_ : “OTRAS INQUISICIONES: LA SAGA/FUGA DE J.B.”, EN *DESTINO*, 29 DE JULIO, ED. DESTINO, BARCELONA, 1972, PP.238-40.
- GOLDRING, DOUGLAS**: “LETRAS INGLESAS”, (1ª EDICIÓN EN TORRE, DE, GUILLERMO: *LA PLUMA*, Nº 17, OCTUBRE, MADRID: 1921), *LA PLUMA*, Nº 3, (REEDICIÓN) TOPOS VERLAG, VADUZ, LICHTENTSTEIN, 1980, PP. 204-6
- GOLDBERG, S.L.**: “ART AND LIFE: THE AESTHETIC OF THE PORTRAIT”, EN SCHUTTE, WILLIAM (ED.): *TWENTIETH CENTURY INTERPRETATIONS OF A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN: A COLLECTION OF CRITICAL ESSAYS*, PRENTICE-HALL, NEW JERSEY: 1968.
- GOYTISOLO GAY, JUAN**: *COTO VEDADO*, SEIX BARRAL, BARCELONA, 1985.
- \_\_\_\_\_ : *DISIDENCIAS*, SEIX BARRAL, BARCELONA, 1977
- \_\_\_\_\_ : *DON JULIÁN*, ED. DE GOULD LEVINE, LINDA (1ª ED. COMO *DON JULIÁN*, 2004; REDACCIÓN DEFINITIVA COMO *REIVINDICACIÓN DEL CONDE DON JULIÁN*, ED. JOAQUÍN MORITZ, MEXICO, 1970; PRIMERA REEDICIÓN ESPAÑOLA, COMO *REIVINDICACIÓN DEL CONDE DON JULIÁN*, SEIX BARRAL, BARCELONA, 1982), CÁTEDRA, MADRID, 2014.

- \_\_\_\_\_ : “ESTELA SEMINAL Y FECUNDA”, EN *ABC LITERARIO*, XI, 12 DE ENERO, MADRID, 1991.
- \_\_\_\_\_ : *JUEGOS DE MANOS* (1ª EDICIÓN, 1954), DESTINO, 1969.
- \_\_\_\_\_ : *SEÑAS DE IDENTIDAD* (1ª EDICIÓN, 1966), BIBLIOTECA BREVE, SEIX BARRAL, 1979
- \_\_\_\_\_ : “TÁNGER, BURROUGHS Y LA BEAT GENERATION, EN “LA CUARTA PÁGINA”, *EL PAÍS*, 5 DE JULIO, MADRID, 2014.
- GOYTISOLO, JUAN Y RÍOS, JULIÁN:** “DESDE JUAN SIN TIERRA”. EN “JUAN SIN TIERRA”, REVISTA *ESPIRAL*, Nº 2, ED. FUNDAMENTOS, 1977, PP.7-26.
- GUELZENZU, JOSÉ MARÍA:** *EL MERCURIO*, ED. DE ANA RODRÍGUEZ FISCHER, CÁTEDRA, MADRID, 1997
- \_\_\_\_\_ : “JOVEN NOVELA ESPAÑOLA”, EN *CUADERNOS PARA EL DIÁLOGO*, Nº 33-4, JUNIO-JULIO, 1966, P.39.
- \_\_\_\_\_ : ARTÍCULO, EN “SIETE ESCRITORES JUEGAN CON LOS 30 AÑOS DE RAYUELA”, *BABELIA*, Nº 78, 9 Y 10 DE ABRIL, *EL PAÍS*, MADRID, 1993. (TAMBIÉN CITADO EN GUELZENZU, JOSÉ MARÍA: *EL MERCURIO*, P.21, NOTA AL PIE 22).
- GUGLIELMINO, SALVATORE:** *GUIDA AL NOVECENTO*, ED. PRINCIPATO, MILANO, 1988.
- HAMBLIN, ROBERT W. AND PEEK, CHARLES A.:** *A WILLIAM FAULKNER ENCYCLOPEDIA*, GREENWOOD PRESS, WESTPORT, CONNECTICUT/LONDON, 1999
- HARSS, LUIS:** *LOS NUESTROS*, ED. SUDAMERICANA, COLECCIÓN PERSPECTIVAS, BUENOS AIRES, 1969
- HARTSHORN, PETER:** *JAMES JOYCE AND TRIESTE*, GREENWOOD PRESS, WESTPORT-LONDON, 1997
- HAYMAN, DAVID:** “DAEDALIAN IMAGERY IN *A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN*”. EN WILL, FREDERICK (ED.). *HEREDITAS: SEVEN ESSAYS ON THE MODERN EXPERIENCE OF THE CLASSICAL*. AUSTIN: UNIVERSITY OF TEXAS PRESS, TEXAS, 1964.
- HEATH, STEPHEN:** “AMBIVIOLENCES: NOTES FOR READING JOYCE”, EN ATTRIDGE, DEREK / FERRER, DANIEL (EDS.): *POST-STRUCTURALIST JOYCE: ESSAYS FROM THE FRENCH*, CAMBRIDGE UP, CAMBRIDGE, 1984.
- HOMERO:** *LA ODISEA*, (ED. DE LÓPEZ EIRE, ANTONIO), AUSTRAL POESÍA, ESPASA-CALPE, MADRID, 2007.
- HONORIO DE AUTUN (HONORIUS AUGUSTODUNENSIS):** *GEMMA ANIMAE, PATROLOGIAE CURSUS COMPLETUS*, , PATROLOGIAE CURSUS COMPLETUS, SERIE LATINA, 172, COL.586, ED. JACQUE PAUL MIGNE, 221 VOLS., 172, GARNIER FRATRES, PARIS, 1884. TAMBIÉN, CITADO, EN ECO, UMBERTO: *ARTE Y BELLEZA EN LA ESTÉTICA MEDIEVAL*, LUMEN, BARCELONA, 1987.
- HUIDOBRO, VICENTE:** *ALTAZOR* (EDICIÓN FACSIMILAR DE LA 1ª EDICIÓN DE 1931), EDITORIAL UNIVERSITARIA, SANTIAGO DE CHILE, 1995.
- HUNTER, ADRIAN:** *THE CAMBRIDGE INTRODUCTION TO THE SHORT STORY IN ENGLISH*, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE, 2007.
- HUXLEY, ALDOUS:** *POINT COUNTERPOINT*, CHATTO & WINDUS, LONDON, 1954.
- IBSEN, HENRIK:** *CASA DE MUÑECAS. LOS ESPECTROS. EL PATO SALVAJE*. BIBLIOTECA EDAF, EDAF, MADRID, 1984.
- INTXAUSTI, AURORA:** “*MARTÍN CHIRINO EXHIBE EN TENERIFE SU VIDA DE PASIÓN POR EL HIERRO*”, SÓLO DISPONIBLE ONLINE, EN: [HTTP://ACABANADEVITRUBIO.WIKISPACES.COM/NOVAS](http://acabanaDEVITRUBIO.WIKISPACES.COM/NOVAS), 2014

- JARRY, ALFRED:** *GESTES ET OPINIONS DU DOCTEUR FAUSTROLL PATAPHYSICIEN-ROMAN NÉO-SCIENTIFIQUE-SUIVI DE SPÉCULATIONS*, BIBLIOTHÈQUE CHARPENTIER, EUGÈNE FASQUELLE EDITOR, PARIS, 1911
- JENOFONTE:** *RECUERDOS DE SÓCRATES*, (EDICIÓN DE ZARAGOZA, JUAN), GREDOS, MADRID, 1993
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN:** *PROSAS CRÍTICAS*, TAURUS, 1981
- JIMÉNEZ MARTOS, LUIS:** “EL TIEMPO Y EL JARAMA”, EN *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*, Nº 81, SEPTIEMBRE, MADRID, 1956, PP. 186-9
- JOYCE, STANISLAUS:** *MY BROTHER’S KEEPER* (1ª EDICIÓN, 1954), DA CAPO PRESS, CAMBRIDGE, 2003
- JUARISTI, JON:** *SUMA DE VARIA INTENCIÓN*, PAMIELA. PAMPLONA, 1987.
- \_\_\_\_\_: “*LA VIEJA QUE PASÓ LLORANDO*”, *EL BUCLE MELANCÓLICO*, ESPASA-CALPE, MADRID, 1997. , PP. 207-268
- \_\_\_\_\_: *LA CAZA SALVAJE*, PLANETA, BARCELONA, 2007.
- JUNG, CARL GUSTAV:** *LOS ARQUETIPOS Y LO INCONSCIENTE COLECTIVO*, EN *OBRAS COMPLETAS. VOL. 9*, MADRID. EDITORIAL TROTTA, MADRID, 2010
- \_\_\_\_\_: *RECUERDOS, SUEÑOS, PENSAMIENTOS*, EDITORIAL SEIX BARRAL, LOS TRES MUNDOS, BARCELONA, 2001.
- JUNG, CARL GUSTAV, ADLER, GERHARD & JAFFE, ANIELA:** *SELECTED LETTERS OF C.G.JUNG, 1901-1961*, PRINCETON LEGACY LIBRARY, PRINCETON UNIVERSITY PRESS, NEW JERSEY, 1984.
- KANT, IMMANUEL:** *CRÍTICA DEL JUICIO, SEGUIDA DE LAS OBSERVACIONES SOBRE EL ASENTIMIENTO DE “LO BELLO Y LO SUBLIME”*, TRADUCIDA POR ALEJO GARCÍA MORENO Y JUAN ROVIRA, EN BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES, § IV (EN [WWW.CERVANTESVIRTUAL.COM](http://WWW.CERVANTESVIRTUAL.COM).)
- KENNER, HUGH:** *JOYCE’S VOICES*, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS LTD., LONDON, 1978.
- KERSHNER, R. BRANDON.:** *JOYCE, BAKHTIN AND POPULAR LITERATURE. CHRONICLES OF DISORDER*, CHAPEL HILL: THE UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA PRESS, N. C., 1989.
- KIMBER, JERRY:** “PORTRAIT OF TWO ARTISTS”, EN *THE TIMES LITERARY SUPPLEMENT*, JULY, 13, 2016. (ONLINE)
- KIPLING, RUDYARD:** *THE COLLECTED POEMS OF RUDYARD KIPLING* (JONES, R.T., EDITOR), THE WORDSWORTH POETRY LIBRARY, WORDSWOTH EDITIONS, CHATHAM, KENT, 2001.
- KIRK, G.S. Y RAVEN, J.E.:** *LOS FILÓSOFOS PRESOCRÁTICOS*, GREDOS, MADRID, 1981
- LEMON, LEE T.:** “*A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN. MOTIF AS MOTIVATION AND STRUCTURE*” EN SCHUTTE, WILLIAM (EDITOR): *TWENTIETH CENTURY INTERPRETATIONS OF A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN: A COLLECTION OF CRITICAL ESSAYS*, PRENTICE-HALL, NEW JERSEY, 1968.
- LEWIS, PERICLES:** *THE CAMBRIDGE INTRODUCTION TO MODERNISM*, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE, 2007
- LONGINO:** *SOBRE LO SUBLIME* (TRAD.: JOSÉ GARCÍA LÓPEZ), GREDOS, MADRID, 2002.
- LUCAS, ANTONIO:** “ARTURO PÉREZ-REVERTE Y JOAQUÍN SABINA, A LA LUMBRE DE UN TEQUILA”, EN *EL MUNDO*, 14/02/, MADRID, 2016



- MAC CABE, COLIN:** *JAMES JOYCE AND THE REVOLUTION OF THE WORD*. MACMILLAN, LONDON, 1978.
- MCCOURT, FRANK:** *LOS AÑOS DE ESPLENDOR. JAMES JOYCE EN TRIESTE, 1904-1920*, TRAD. DE JUAN JOSÉ UTRILLA, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, TURNER, MADRID, 2002
- MAHAFFEY, VICKY:** *REAUTHORIZING JOYCE*, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE, 1988
- MALLAFRÉ, JOAQUÍN:** “NOTES SOBRE LITERATURA ESTRANGERA”, (1ª EDICIÓN EN PUBLICACIONES DE LA REVISTA, 1934), EDITORIAL FAIG ARTS, MARESA, 1996
- MARCHAMALO, JESÚS:** *CORTÁZAR Y LOS LIBROS*, FÓRCOLA, MADRID, 2011.
- MARECHAL, LEOPOLDO:** *ADÁN BUENOSAYRES*, EDITORIAL CRÍTICA, JORGE LAFORGUE, FERNANDO COLLA, ET ALII, EDITORIAL. ALLCA XX, BARCELONA, 1997
- MARICHALAR, ANTONIO:** *ENSAYOS LITERARIOS*, (INTRODUCCIÓN Y SELECCIÓN DE RÓDENAS DE MOYA, DOMINGO), FUNDACIÓN SANTANDER CENTRAL HISPANO, MADRID, 2002
- \_\_\_\_\_ : “NUEVA DIMENSIÓN”, *REVISTA DE OCCIDENTE*, Nº 72, JUNIO, MADRID, 1929, PP. 380-3
- \_\_\_\_\_ : “VALERY LARBAUD, AMANTS, HEREUX AMANTS...”, EN *REVISTA DE OCCIDENTE*, Nº 8, MADRID, 1924, PP. 269-71
- \_\_\_\_\_ : “VALERY LARBAUD”, EN *LOS LUNES DE EL IMPARCIAL*, 3 DE SEPTIEMBRE, MADRID: 1922.
- \_\_\_\_\_ : “ÚLTIMO GRITO”, EN *REVISTA DE OCCIDENTE*, 91, ENERO, MADRID, 1931
- MARINETTI, FILIPPO TOMMASO:** “FONDAZIONE E MANIFESTO DEL FUTURISMO”, (ORIG. EN FRANCÉS, EN *LE FIGARO*, PARIS, 20 DE FEBRERO, 1909, ARTÍCULO COMPLETO A PRIMERA PÁGINA EN PORTADA), VERSIÓN EN ITALIANO, EN *I MANIFESTI DEL FUTURISMO*, A CURA DI TRAVERSO, CARLO, ET ALII, PROJECT GUTENBERG ,2009.
- \_\_\_\_\_ : *MANIFESTO TECNICO DELLA LETTERATURA FUTURISTA*, EN DE MARIA, LUCIANO, *TEORIA E INVENZIONE FUTURISTA*, MONDADORI, MILANO, 1968
- MARTÍN-SANTOS, LUIS:** *TIEMPO DE SILENCIO* (1ª EDICIÓN, 1961), BIBLI. BREVE, SEIX BARRAL, 2008
- MARTÍNEZ DE PISÓN, JAVIER:** ENTREVISTA A WILLIAM S. BURROUGHS EN “BABELIA”, *EL PAÍS*, MADRID, 22 DE DICIEMBRE DE 1994
- MARTÍNEZ MENCHÉN, ANTONIO:** *SUBDESARROLLO LITERARIO*, EN *CUADERNOS PARA EL DIÁLOGO Nº 14*, NOVIEMBRE, MADRID, 1964.
- MASOLIVER, RAMÓN:** “E. GIMÉNEZ CABALLERO”, EN *HÉLIX*, Nº5, JUNIO, VILAFRANCA DEL PENEDÉS, 1925, PP. 4-5
- MERCANTON, JACQUES:** *LAS HORAS DE JAMES JOYCE*, INSTITUCIÓ VALENCIANA D’ESTUDIS I INVESTIGACIÓ, EDITIONS ALFONS EL MAGNÁNIM, SOLER, VALENCIA, 1991.
- MEYLAN, JEAN-PIERRE:** *LA REVUE DE GENÈVE, MIROIR DES LETTRES EUROPÉENNES, 1920-1930*, GENÈVE LIBRAIRIE DROZ, GENÈVE, 1969.
- MIRANDA, ROBERTO:** “JUAN MANUEL DE PRADA, NOVELISTA” “(ENTREVISTA), EN EL PERIÓDICO DE ARAGÓN, 17/04/2007.
- MONJE JUSTO, ADOLFO IGNACIO:** *MITO Y LITERATURA EN LA FILMOGRAFÍA DE FRANCIS FORD COPPOLA. UN ESTUDIO INTELLECTUAL Y MITOCRÍTICO A PARTIR DE APOCALYPSE NOW*. VÍTOR, EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, SALAMANCA, 2016.

- MORALES LADRÓN, MARISOL:** “PASTICHES JOYCEANOS Y OTROS ARTIFICIOS LITERARIOS EN *LA CAZA SALVAJE* DE JON JUARISTI”, EN *ESTUDIOS INGLESES* DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE, N° 20, ALCALÁ DE HENARES, 2012, PP. 111-130
- MORITZ, KARL PHILIPP:** “ÜBER DIE BILDENDE NACHAHMUNG DES SCHÖNEN” (“SOBRE LA IMITACIÓN PLÁSTICA DE LO BELLO”), CITADO EN AGUIAR E SILVA, V.M.: *TEORÍA DE LA LITERATURA*, GREDOS, MADRID, 1972.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH:** *LA GAYA CIENCIA (1ª EDICIÓN, 1882, DIE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT)*, EDITORIAL EDAF, S.L.U., MADRID, 2011.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ:** *LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE Y OTROS ENSAYOS DE ESTÉTICA*, (1ª EDICIÓN, 1925), ESPASA, 5ª EDICIÓN, MADRID, 1997.
- OTERO PEDRAYO, RAMÓN:** “ANA SIVIA PLURABELA”\_(SIC.; LA ERRATA DEL TÍTULO NO SE REPITE EN EL TEXTO), EN EL PUEBLO GALLEGO, 12 DE MAYO, VIGO, 1931.
- \_\_\_\_\_ : “ULYSSES. ANACOS DA SOADISEMA NOVELA DE JAMES JOYCE POSTOS EN GALEGO DO TEXTO INGLÉS, POR RAMÓN OTERO PEDRAYO”, EN *NÓS*, REVISTA MENSUAL (LA CORUÑA), 32 (15 DE AGOSTO) 3-11, IMPRENTA E PAPELERÍA DE LA REGIÓN, OURENSE, 1926.
- OVIDIO NASÓN, PUBLIO:** *METAMORFOSIS, LIBRO II*, REVISADO Y TRADUCIDO POR RUIZ DE ELVIRA, (5ª EDICIÓN.) ANTONIO, CSIC, EUROPA ÁRTES GRÁFICAS, SALAMANCA, 1994.
- PARIS, JEAN:** *JOYCE PAR LUI-MÊME*, "COLLECTION ECRIVAINS DE TOUJOURS - MICROCOSME", N°39, EDITÉ PAR DU SEUIL, PARIS, 1969.
- PATER, WALTER HORATIO:** “CONCLUSION”, EN *THE RENAISSANCE. STUDIES IN ART AND POETRY*, BONI AND LIVERIGH EDITOREST, NEW YORK, (1868) 1919.
- \_\_\_\_\_ : *STUDIES IN THE HISTORY OF THE RENAISSANCE*, MACMILLAN & CO., LONDON, 1873
- PERALES, ALBERTO, ET ALII:** *MANUAL DE PSIQUIATRÍA “HUMBERTO ROTONDO”*, PERALES, ALBERTO, EDITORIAL, UNMSM, LIMA, 1998.
- PÉREZ DE AYALA, RAMÓN:** *A.M.D.G.*, (1ª EDICIÓN: 1910), BIBLIOTEX, BARCELONA, 2001.
- \_\_\_\_\_ : “ANTONIO MARICHALAR JUZGADO POR RAMÓN PÉREZ DE AYALA”, (REPRODUCCIÓN DEL ORIGINAL EN *LA PRENSA*) EN *LA VERDAD*, SUPLEMENTO CULTURAL N° 53, 10 DE OCTUBRE, MURCIA, 1926.
- \_\_\_\_\_ : *BELARMINO Y APOLONIO*, CÁTEDRA, MADRID, 2007
- \_\_\_\_\_ : “EL PREGONERO DE JOYCE”, ARTÍCULO A PORTADA COMPLETA EN *ABC*, N° DEL 25 DE NOVIEMBRE, MADRID, 1952. TAMBIÉN, CITADO EN *PRINCIPIOS Y FINALES DE LA NOVELA*, TAURUS, MADRID, 1958, PP.71-74
- \_\_\_\_\_ : *LA PATA DE LA RAPOSA*, CALLEJA, MADRID, 1917.
- \_\_\_\_\_ : *OBRAS COMPLETAS*, TOMO II, AGUILAR, MADRID, 1964.
- \_\_\_\_\_ : *PRINCIPIOS Y FINALES DE LA NOVELA*, TAURUS, MADRID, 1958
- \_\_\_\_\_ : *TIGRE JUAN Y EL CURANDERO DE SU HONRA*, CASTALIA, 1991
- \_\_\_\_\_ : *TINIEBLAS EN LAS CUMBRES* (1ª EDICIÓN: 1907), CASTALIA, MADRID, 1986
- \_\_\_\_\_ : *TROTTERAS Y DANZADERAS*, (1ª EDICIÓN, RENACIMIENTO, MADRID,) CASTALIA, 1991

- PÉREZ OLIVARES, JOSÉ**, (ED.): *EL HACHA Y LA ROSA (TRES DÉCADAS DE POESÍA ESPAÑOLA)*. ANTOLOGÍA. EDITORIAL RENACIMIENTO, SEVILLA, 2000.
- PINDAR, IAN**: *JOYCE*, HAUS PUBLISHING LIMITED, LONDON, 2004
- PINDAR, IAN**: *JOYCE*, (1ª EDICIÓN, 2004), EDICIONES TUTOR, MADRID, 2007
- PLATÓN**: *IÓN*, CITADO EN VALVERDE, JOSÉ MARÍA: *HISTORIA Y ANTOLOGÍA DE LA ESTÉTICA*, ARIEL, BARCELONA, 1987
- PLOTINO**: *ENÉADA I*, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE JESÚS IGAL, PLANETA ARGENTINA, HUESCA SANABRIA, 1996, DEL ORIGINAL: BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS, GREDOS, 1992
- POPE, ALEXANDER**: "AN ESSAY ON CRITICISM", EN ENRIGHT D.J. AND DE CHICKERA ERNST: *ENGLISH CRITICAL TEXTS*, OXFORD UNIVERSITY PRESS, LONDON, 1962.
- POUND, EZRA**: *LUSTRA*, ELKIN MATTHEWS, LONDON, 1916
- \_\_\_\_\_: *POEMS, IX*, SMART SET, DECEMBER, EDITORIAL JOHN ADAMS THAYER CORPORATION., NEW YORK, 1913
- PRECIADO BERNAL, ANTONIO**: "CURIOSIDAD Y MEDIACIÓN: DEL LUCIO DE APULEYO AL ANSELMO/LOTARIO DE CERVANTES", EN *VERBA HISPÁNICA*, IV, LJUBLJANA UNIVERSITY PRESS, FACULTY OF ARTS, 1994, PP. 125-30
- \_\_\_\_\_: *MÍMESIS Y MEDIACIÓN EN EXILES DE JAMES JOYCE*, (TESINA) UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, 2002
- PURSEL ZIMBARO, VALERIE**: *CLIFFS NOTES ON A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN*, LINCOLN (NEBRASKA), 1992.
- QUIÑONERO, JUAN PEDRO**: ENTREVISTA A ROSA CHACEL, EN *INFORMACIONES DE LAS ARTES Y LAS LETRAS*, SUPLEMENTO Nº 149, 13 DE MAYO, MADRID, 1971, PP.1-2
- RAINEY, LAWRENCE**: *THE ANNOTATED WASTE LAND WITH ELIOT'S CONTEMPORARY PROSE*, (1ª EDICIÓN, 2005), YALE UNIVERSITY PRESS, LONDON, 2006.
- RAMEY, JAMES**: "SINÉCDOQUE Y PARASITISMO LITERARIO EN BORGES Y JOYCE" EN *LITERATURA: TEORÍA, HISTORIA, CRÍTICA*, N.º 12, OCTUBRE 2010, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, MEXICO D.F. , 2010, PP. 99-129
- REIS, CARLOS Y M. LOPES, ANA CRISTINA**: *DICCIONARIO DE NARRATOLOGÍA*, ALMAR, BUENOS AIRES, 2002
- RÉQUIZ, GERARDO**: "CUANDO EL ARTE SALVA DE LA LOCURA", EN *ARTE Y LOCURA. ESPACIOS DE CREACIÓN*, COORDS. MAURICIO VILLAS Y HÉCTOR CARREÑO, MUSEO DE BELLAS ARTES/ARTE, CARACAS, 1997
- RICO, EDUARDO G.**: "HÉCTOR VÁZQUEZ AZPIRI: JUEGO DE BOBOS", EN *TRIUNFO*, Nº 428, 15 DE AGOSTO, MADRID, 1970, P.36
- RIMBAUD, ARTHUR**: *OEUVRES*, PARIS, GARNIER, 1960; CITADO EN TRADUCCIÓN EN AGUIAR E SILVA: *TEORÍA DE LA LITERATURA*, (1ª EDICIÓN: 1975), GREDOS, MADRID, 2005
- RIQUELME, JOHN PAUL**: "PRETEXTS FOR READING AND FOR WRITING: TITLE, EPIGRAPH, AND JOURNAL IN A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN", EN *JAMES JOYCE QUARTERLY*, 18, Nº3, UNIVERSITY OF TULSA, TULSA, OCKLAHOMA, 1981, PP. 301-321.

- \_\_\_\_\_: "THE PARTS AND THE STRUCTURAL RHYTHM OF *A PORTRAIT*" (1ª EDICIÓN, 1983), INCLUIDO EN JOYCE, JAMES: *A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN*, NORTON CRITICAL EDITION, NORTON, NEW YORK, 2007.
- RIQUER, MARTÍN DE Y VALVERDE, JOSÉ MARÍA:** *HISTORIA DE LA LITERATURA UNIVERSAL*, VOL. 9, *DE LAS VANGUARDIAS A NUESTROS DÍAS (I)*, A CARGO DE JOSÉ MARÍA VALVERDE, PLANETA, BARCELONA, 1986.
- RÍOS, JULIÁN:** *LARVA Y OTRAS NOCHES DE BABEL* (ANTOLOGÍA), PRÓLOGO DE CARLOS FUENTES, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, MEXICO, 2007.
- RÍOS, JULIÁN.** *LARVA*, EDICIONES DEL MALL, BARCELONA, 1984
- ROBINSON, K.E.:** "THE STREAM OF CONSCIOUSNESS TECHNIQUE AND THE STRUCTURE OF JOYCE'S PORTRAIT" EN *JAMES JOYCE QUARTERLY*, VOL. 9, Nº1, UNIVERSITY OF TULSA, TULSA, OCKLAHOMA, 1971, PP.63-84
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, JOSÉ LUIS:** *EL NEGOCIADO DE INCOBRABLES* (LA VANGUARDIA DEL HUMOR ESPAÑOL EN LOS AÑOS 20), EDICIONES DE LA TORRE, MADRID, 1990.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR:** "GUILLERMO CABRERA INFANTE", ENTREVISTA, EN *EL ARTE DE NARRAR. DIÁLOGOS*, MONTE ÁVILA EDICIONES, CARACAS (VENEZUELA), 1968, PP. 49-80.
- ROSA, DE LA, JULIO M.:** "JAMES JOYCE EN ESPAÑA", EN *JOYCE EN ESPAÑA*, FRANCISCO GARCÍA TORTOSA Y ANTONIO RAÚL TORO DE SANTOS, UNIVERSIDAD DE LA CORUÑA, LA CORUÑA, 1994.
- ROSSMAN, CHARLES:** "THE READER'S ROLE IN *A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN*". EN BADI BUSHRUI, SUHEIL / BENSTOCK, BERNARD (EDS.): *JAMES JOYCE: AN INTERNATIONAL PERSPECTIVE*, COLIN SMYTHE, BUCKINGHAMSHIRE, 1982.
- RUMAZO, ALFONSO:** "TEORÍA DE LOS PACTOS EN LA NOVELA NUEVA AMERICANA", EN *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*, Nº 20, MAYO, MADRID, 1967, PP.406-12
- RYF, ROBERT S.:** *A NEW APPROACH TO JOYCE. THE PORTRAIT OF THE ARTIST AS A GUIDEBOOK*, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, BERKELEY, 1962.
- SALDÍVAR, DASSO Y GALLEGO, NARCISO:** "JOSÉ MARÍA GUEL BENZU. HISTORIA DE UN SUPERVIVIENTE", ENTREVISTA A GUEL BENZU, EN *EL PAÍS SEMANAL*, Nº 404, AÑO X, 2º ÉPOCA, 6 DE ENERO, MADRID, 1985, PP. 25-28
- SCHNEIDER, ALBERT:** "L'ART POÉTIQUE DE PAUL VERLAINE", EN *COLLECTIF: MEMOIRES DE L'ACADEMIE NATIONALE DE METZ, CXLVI<sup>e</sup> ANNÉE, V SERIE, TOME X*, EDITORIAL LE LORRAIN, METZ, 1967
- SCHOLES, ROBERT / KAIN, RICHARD M.:** *THE WORKSHOP OF DAEDALUS: JAMES JOYCE AND THE RAW MATERIALS FOR A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN*, NORTHWESTERN UNIVERSITY PRESS, ILLINOIS, 1965.
- SCORSESE, MARTIN:** *NO DIRECTION HOME*, DOCUMENTAL, PARAMOUNT PICTURES, 2005.
- SENN, FRITZ:** "THE CHALLENGE: «IGNOTAS ANIMUM»", EN SENN, FRITZ: *JOYCE'S DISLOCUTIONS: ESSAYS ON READING AS TRANSLATION*. JOHN HOPKINS UNIVERSITY PRESS, BALTIMORE, 1984.
- SHAKESPEARE, WILLIAM:** *THE ILLUSTRATED STRATFORD SHAKESPEARE*, CHANCELLOR PRESS, (EDICIÓN IMPRESA EN AUSTRIA), LONDON, 1989
- SHARPLESS, F. PARVIN:** "IRONY IN JOYCE'S PORTRAIT: THE STASIS OF PITY", EN SCHUTTE, WILLIAM (EDITOR). 1968. *TWENTIETH CENTURY INTERPRETATIONS OF A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN: A COLLECTION OF CRITICAL ESSAYS*. PRENTICE-HALL, NEW JERSEY, 1968
- SHEEHY, EUGENE:** *MAY IT PLEASE THE COURT*, C.J. FALLON, EDITOR, DUBLIN, 1951

- SHELLEY, PERCY BYSSHE:** "A DEFENCE OF POETRY", IN ENRIGHT D.J. AND DE CHICKERA ERNST: *ENGLISH CRITICAL TEXTS*, OXFORD UNIVERSITY PRESS, LONDON, 1962.
- SIDNEY, SIR PHILIP:** "AN APOLOGY FOR POETRY", EN ENRIGHT D.J. AND DE CHICKERA ERNST: *ENGLISH CRITICAL TEXTS*, OXFORD UNIVERSITY PRESS, LONDON, 1962.
- SINGER, ALAN:** *A METAPHORICS OF FICTION. DISCONTINUITY AND DISCOURSE IN THE MODERN NOVEL*, FLORIDA STATE UNIVERSITY, FLORIDA, 1983.
- SOL, JOSEP:** "LES OBRES DE JAMES JOYCE", EN *ROSA DELS VENTS*, MAYO DE 1936), BARCELONA, 1936, PP. 89-100
- SUGER DE SAINT DENIS:** *LIBER DE REBUS IN ADMINISTRACIONES SUA GESTIS*, EN *PANOFSKY: ABBOT SUGER IN THE ABBEY CHURCH OF ST.DENIS AND ITS TREASURES*, PRINCETON UNIVERSITY PRESS, PRINCETON, 1946.
- SVEVO, ITALO:** *UNA VITA*, TASCABILI BOMPIANI, BOMPIANI, MILANO, 3ª EDICIÓN., 1989.
- SYMONS, ARTHUR:** *SILHOUETTES*, LEONARD SMITHERS, EDITOR, LONDON, 1896 (PARIS, 1892)
- TEARLE, OLIVER:** *T.E. HULME AND MODERNISM*, BLOOMSBURY, LONDON, 2013.
- TERRENCE, GORDON W.:** *MCLUHAN. A GUIDE FOR THE PERPLEXED*. THE CONTINUUM INTERNATIONAL PUBLISHING GROUP, NEW YORK-LONDON, 2010.
- THORNTON, WELDON:** *THE ANTIMODERNISM OF JOYCE'S PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN*. SYRACUSE UNIVERSITY PRESS, NEW YORK, 1999.
- TINDALL, WILLIAM YORK:** *A READER'S GUIDE TO JAMES JOYCE*, (1ª EDICIÓN, 1959), SYRACUSE UNIVERSITY PRESS, NEW YORK, 1995.
- TOMÁS DE AQUINO, (STO.) (THOMAE AQUINATIS, S.):** *SUMMA TOTIUS THEOLOGIAE S. THOMAE AQUINATIS*, EX TYPOGRAPHIA SEMINARII, PADUA, 1781
- \_\_\_\_\_ : *SUMA DE TEOLOGÍA*, 1989 (1ª EDICIÓN, 1988), BAC, MADRID
- \_\_\_\_\_ : *SUMMA THEOLOGIAE, VOL.19, (THE EMOTIONS)*, D'ARCY, ERIC, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE, 2006
- \_\_\_\_\_ : *SUMMA THEOLOGIAE, VOL.7, (FATHER, SON AND HOLY GHOST)*, O'BRIEN, T.C., CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE, 2006.
- \_\_\_\_\_ : *SUMMA THEOLOGIAE, VOL.23, (VIRTUE)*, W.D. HUGHES O.P, GILBY, THOMAS, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE, 2006.
- TRAVERSO, CARLO, ET ALII:** *I MANIFESTI DEL FUTURIMO*, PROJECT GUTENBERG ,2009. TAMBIÉN EN: [HTTP://SCRITTURA.PCACADEMY.IT/WP-CONTENT/UPLOADS/2012/07/IMAN.PDF](http://scrittura.pcacademy.it/wp-content/uploads/2012/07/iman.pdf), BLACKMASK, ONLINE, 2007.
- UMBRAL, FRANCISCO:** *LOS BOTINES BLANCOS DE PIQUÉ*, AUSTRAL, PLANETA, BARCELONA, 2012.
- \_\_\_\_\_ : *CELA: UN CADÁVER EXQUISITO*, PLANETA, BARCELONA, 2002
- VALLE-INCLÁN, RAMÓN MARÍA DEL :** *ENTREVISTAS, CONFERENCIAS Y CARTAS, RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN*, EDICIÓN A CARGO DE VALLE-INCLÁN, JOAQUÍN Y JAVIER, EDITORIAL PRETEXTOS, VALENCIA, 1994
- \_\_\_\_\_ : *EL MARQUÉS DE BRADOMÍN*, PUEYO EDITOR, MADRID, 1907

- \_\_\_\_\_ : *LUCES DE BOHEMIA* (1ª EDICIÓN, 1924), AUSTRAL, ESPASA-CALPE, MADRID, 1994
- VALLEJO, CÉSAR:** *POEMAS HUMANOS*, RED EDICIONES, S.L., BARCELONA, 2017
- \_\_\_\_\_ : *TRILCE* (1ª EDICIÓN, 1922), EDICIONES LOSADA, BUENOS AIRES, 1961
- VALVERDE, JOSÉ MARÍA:** *HISTORIA Y ANTOLOGÍA DE LA ESTÉTICA* (1ª EDICIÓN), ARIEL, BARCELONA, 1987
- VARGAS LLOSA, MARIO:** *PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS*, (1ª EDICIÓN, 1973), ALFAGUARA, MADRID, 2000
- VASARI, GIORGIO:** *VITE* (1ª EDICIÓN, FIRENZE, 1550), EINAUDI, TORINO, 1986
- VENTURI, LIONELLO:** *HISTORIA DE LA CRÍTICA DE ARTE*, (1ª EDICIÓN, 1948). RANDOM HOUSE MONDADORI, BARCELONA, 2004
- VERLAINE, PAUL:** *ART POÉTIQUE* (1882), EN *JADIS ET NAGUÈRE*, EDITION AUGMENTÉE, EBOOK, ARVENSA ÉDITIONS, 2015. TAMBIÉN CITADA EN SCHNEIDER, 1967.
- VICO, GIAMBATTISTA:** *DE ANTIQUISSIMA ITALORUM SAPIENTIA* (1710), EN *OPERE*, SANSONI, FIRENZE, 1971
- VILA-MATAS, ENRIQUE:** “JUEGO DE PALABRAS EN CONTEXTO: LA ROSA DE CASTILLA”, EN *EL ÍNCUBO DE LO IMPOSIBLE*, 7, [HTTP://WWW.ENRIQUEVILAMATAS.COM/ESCRITORES/ESCRLAGOE2.HTML](http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrlagoe2.html), EDICIÓN ONLINE.
- VILLANUEVA, DARÍO:** “VALLE-INCLÁN Y JAMES JOYCE”, EN GARCÍA TORTOSA, F. Y TORO DE SANTOS, A.R.: *JOYCE EN ESPAÑA*, UNIVERSIDADE DE A CORUÑA, A CORUÑA, 1994, PP. 55-72
- VV.AA.:** *PALABRAS PARA LARVA* (1ª EDICIÓN), EDICIÓN DE SÁNCHEZ ROBAYNA, ANDRÉS Y DÍAZ-MIGOYO, GONZALO, EDICIONES DEL MALL, BARCELONA, 1985
- WILDE, OSCAR FINGAL O’FLAHERTY:** *THE PICTURE OF DORIAN GRAY* (UNABRIDGED REPUBLICATION OF ORIGINAL FROM THE 1906 NEW YORK EDITION), PRESTWICK HOUSE, DELAWARE, 2005
- WOOD, MICHAEL,** “CABRERA INFANTE: UNRULY PUPIL”, EN LAWRENCE, KAREN R.: *TRANSCULTURAL JOYCE, CUP, CAMBRIDGE, 1998.*
- WOOLF, VIRGINIA (STEPHEN):** *A ROOM OF ONE’S OWN & THE VOYAGE OUT*, WORDSWORTH CLASSICS, EDITORIAL WORDSWORTH LTD., HERTFORDSHIRE, 2012.
- \_\_\_\_\_ : *A WRITER’S DIARY*, (1ª EDICIÓN: 1953), A HARVEST BOOK, HARCOURT, NEW YORK, 1982
- \_\_\_\_\_ : *GRANITE AND RAINBOW. ESSAYS*. HARTCOURT, BRACE AND CO. NEW YORK, 1958.
- \_\_\_\_\_ : “MODERN FICTION”, EN WOOLF, VIRGINIA, *SELECTED ESSAYS*, OXFORD WORLD’S CLASSICS, O.U.P., NEW YORK, 2008.
- \_\_\_\_\_ : *TO THE LIGHTHOUSE*, (1ª EDICIÓN, 1927), WORDSWORTH CLASSICS, HERTFORDSHIRE, 2002.
- \_\_\_\_\_ : *THE WAVES*, WORDSWORTH EDITIONS, HERTFORDSHIRE, 2000
- YURKIEVICH, SAÚL:** “A TRAVÉS DE LA TRAMA”, EN *LA CRÍTICA PRACTICANTE*, EDITORIAL IBEROAMERICANA, MADRID, 2007.
- \_\_\_\_\_ : “INTRODUCCIÓN GENERAL. JULIO CORTÁZAR: SUS BREGAS, SUS LOGROS, SUS QUIMERAS”, EN JULIO CORTÁZAR, *OBRAS COMPLETAS, I*, EDICIÓN A CARGO DE SAÚL YURKIEVICH Y GLADIS ANCHIERI, RBA, BARCELONA, 2005.

---

## II. FUENTES SECUNDARIAS CONSULTADAS NO CITADAS Y OBRAS RECOMENDADAS

- ALDINGTON, RICHARD:** *EPIGRAMS*, EN ALDINGTON, RICHARD ET ALII: *SOME IMAGIST POETS: AN ANTHOLOGY* (VOL.1 DE 3), 1915, HOUGHTON MIFFLIN COMPANY, BOSTON AND NEW YORK, THE RIVERSIDE PRESS CAMBRIDGE, 1915  
\_\_\_\_\_: *IMAGES*, (1ª EDICIÓN, 1915), THE EGOIST, LTD., LONDON, 1919.  
\_\_\_\_\_: *IMAGES OF WAR*, (1ª EDICIÓN LIMITADA, BEAUMONT PRESS, 1919), G. ALLEN & UNWIN LTD. LONDON, 1919
- ALDINGTON, RICHARD ET ALII:** *SOME IMAGIST POETS* (VOL.1 DE 3), HOUGHTON MIFFLIN CO., BOSTON, NEW YORK. THE RIVERSIDE PRESS CAMBRIDGE, 1915
- ARNOLD, MATTHEW:** *ON TRANSLATING HOMER*, SMITH ELDER & CO., LONDON, 1896
- BAJTIN, MIJAIL:** *PROBLEMAS DE LA POÉTICA DE DOSTOIEVSKI*, (1ª EDICIÓN, 1929), FCE, MEXICO, 1963.
- BEARDSLEY, MONROE C. Y HOSPERS, JOHN:** *ESTÉTICA. HISTORIA Y FUNDAMENTOS*, CÁTEDRA, MADRID, 1997
- BEAUVOIS, VICENTE DE:** *SPECULUM MAIUS*, 4 VOLS., DOUAI, D.BELLERI, 1624 (REIMP. FAC. GRAZ, AKADEMISCHE DRUDK VERLAGSANSTALT, 1965.
- BECERRA DA COSTA, JAIME:** “AS VOLTAS DO POSTMODERNISMO”, EN *MOENIA*, 14, UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, SANTIAGO DE COMPOSTELA, 2008, PP. 435-455.  
\_\_\_\_\_: “PAUL AUSTER E O MODO DE SER PÓS-MODERNO”, EN *DIACRÍTICA*, CIENCIAS DA LITERATURA, CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DO MINHO, Nº 21/3, BRAGA, 2007, PP. 287-309.
- BERGSON, HENRI:** *MATIÈRE ET MÉMOIRE*, (1ª EDICIÓN, 1896), ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, FRANCE, 2016 (EBOOK)  
\_\_\_\_\_: *DURÉE ET SIMULTANÉITÉ* (1ª EDICIÓN, 1922), ARVENSA ÉDITIONS, FRANCE, 2015, (EBOOK)  
\_\_\_\_\_: *ESSAI SUR LES DONNÉES IMMÉDIATES DE LA CONSCIENCE* (1ª EDICIÓN, 1888), FV ÉDITIONS, FRANCE, 2012 (EBOOK).
- BORGES, JORGE LUIS:** “EL ÚLTIMO LIBRO DE JOYCE”, EN *EL HOGAR*, BUENOS AIRES, 6 DE JUNIO DE 1939
- BORGES, JORGE LUIS; SUREDA, JACOBO; BANANOVA FORTUNIO; Y ALOMAR, JUAN. 1921.** “MANIFIESTO DEL ULTRA”. EN: [HTTP://ARTESPOETICAS.LIBRODENOTAS.COM/ARTES/1090/MANIFIESTO-DEL-ULTRA-1921](http://ARTESPOETICAS.LIBRODENOTAS.COM/ARTES/1090/MANIFIESTO-DEL-ULTRA-1921)
- BRUNO, GIORDANO:** *LIBRI PHYSICORUM ARISTOTELIS EXPLANATI*, OPERE LATINA, TOCCO-VITELLI, EDITORIAL, WITTENBERG, 1588. (TAMBIÉN CITADO EN ECO, UMBERTO: *LAS POÉTICAS DE JOYCE*).
- CASCALES, FRANCISCO DE:** *TABLAS POÉTICAS*, EDICIÓN DE BRANCAFORTE, BENITO, ESPASA-CALPE, MADRID, 1975
- CASSIRER, ERNST:** *AN ESSAY ON MAN* (1ª EDICIÓN, 1944); CITADO EN TRADUCCIÓN EN AGUIAR E SILVA: *TEORÍA DE LA LITERATURA*, (1ª EDICIÓN: 1975), GREDOS, MADRID, 2005
- CELA TRULOCK, CAMILO JOSÉ:** *OFICIO DE TINIEBLAS 5*, LITERATURA CONTEMPORÁNEA SEIX BARRAL, Nº 18, SEIX BARRAL, BARCELONA, 1984

- CLARAVAL, BERNARDO DE:** *SERMONES SUPER CANTICA CANTICORUM*, PL 183, COL. 901; TRAD. CAST. OBRAS COMPLETAS DE SAN BERNARDO, B.A.C., MADRID, 1953
- COLLINS, ET ALII:** *THE AMERICAN TRADITION IN LITERATURE, VOL. II* (1ª EDICIÓN, 1956), RANDOM HOUSE, NEW YORK, 1985
- DOOLITTLE, HILDA:** *SEA ROSE*, EN ALDINGTON RICHARD ET ALII: *SOME IMAGIST POETS: AN ANTHOLOGY* (VOLUMEN 1 DE 3), HOUGHTON MIFFLIN COMPANY, BOSTON AND NEW YORK, THE RIVERSIDE PRESS CAMBRIDGE, 1915
- DRYDEN, JOHN:** “AN ESSAY ON DRAMATIC POESY”, IN ENRIGHT D.J. AND DE CHICKERA ERNST: *ENGLISH CRITICAL TEXTS*, OXFORD UNIVERSITY PRESS, LONDON, 1962
- ECO, UMBERTO, Y DE MICHELE, GIROLAMO:** *HISTORIA DE LA BELLEZA*, (1ª EDICIÓN EN ITALIANO, *STORIA DELLA BELLEZZA*, BOMPIANI, 2004) LUMEN, BARCELONA, 2005
- ELLMANN, RICHARD:** *JAMES JOYCE*, (TRADUCCIÓN DE CASTRO, ENRIQUE Y BLANCO, BEATRIZ), ANAGRAMA, BARCELONA, 2002
- FELIPE EL CANCELLER (PHILIPPI CANCELLARI PARISIENSIS):** *SUMMA DE BONO*, EDITORIAL R.WICKY, BERNA, 1985; CITADO EN ECO, UMBERTO: *ARTE Y BELLEZA EN LA ESTÉTICA MEDIEVAL*, LUMEN, BARCELONA, 1987, p.33.
- FERREIRA, VERGÍLIO ANTÓNIO:** “ESPAÇO DO INVISÍVEL”, PORTUGÁLIA EDITORA, LISBOA, 1965, p.196; CITADO EN TRADUCCIÓN EN AGUIAR E SILVA, VÍTOR MANUEL DE: *TEORÍA DE LA LITERATURA*, (1ª EDICIÓN: 1975), GREDOS, MADRID, 2005
- FLINT, F.S.:** “IMAGISME”, EN *POETRY: A MAGAZINE OF VERSE*, VOL. I, Nº 6, MARCH 1913, EDITORIAL COMMENT, CHICAGO, 1913
- FORD, BORIS:** *THE NEW PELICAN GUIDE TO ENGLISH LITERATURE*, VOL.7, FROM JAMES TO ELIOT, NORTHUMBERLAND PRESS, GATESHEAD, TYNE AND WEAR, 1983.
- GARCÍA NIETO, REBECA:** “VIRGINIA WOOLF: CASO CLÍNICO”, EN *REVISTA DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE NEUROPSIQUIATRÍA*, Nº 92, MADRID, OCTUBRE-DICIEMBRE DE 2004, PP. 69-87.
- HULME, T. E.:** “FRAGMENTS”, EN *SELECTED WRITINGS*, MCGUINNESS, PATRICK (EDITOR), ROUTLEDGE, NEW YORK, 2003.
- \_\_\_\_\_ : “A LECTURE ON MODERN POETRY”, EN ROBERTS, MICHAEL: *T.E. HULME*, APPENDIX II; FABER AND FABER, LONDON, 1938
- JAIME DE PABLOS, Mª ELENA, Y ESTÉVEZ SAÁ, JOSÉ MANUEL (ET ALII):** *JOYCEANA: LITERATURA HIBÉRNICA*, UNIVERSIDAD DE ALMERÍA, ALMERÍA, 2005
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN:** *IDEOLOGÍA*, ANTHROPOS, BARCELONA, p. 147
- JONES, PETER AUSTIN:** *IMAGIST POETRY*; INTRODUCED AND EDITED BY PETER JONES, PENGUIN CLASSICS, PENGUIN, HARDMONSWORTH, 1972
- KAHN, GUSTAVE:** “LES ORIGINES DU SYMBOLISME”, EN *SYMBOLISTES ET DÉCADENTS*, LIBRAIRIE LÉON VANIER, ÉDITEUR, (25 EJEMPLARES), PARÍS, 1902, INTRODUCTION, p. 32.
- LÁZARO LAFUENTE, LUIS ALBERTO:** *EL MODERNISMO EN LA NOVELA INGLESA*, SÍNTESIS, MADRID, 2005
- LÁZARO LAFUENTE, LUIS ALBERTO Y TORO SANTOS, ANTONIO RAÚL DE:** *JAMES JOYCE IN SPAIN: A CRITICAL BIBLIOGRAPHY*, COLECCIÓN CURSOS-SIMPOSIOS, UNIVERSIDADE DA CORUÑA, A CORUÑA, 2002.



- LEÓN, FRAY LUIS DE:** "ODA A FRANCISCO SALINAS", EN *OBRAS PROPIAS Y TRADUCCIONES LATINAS, GRIEGAS E ITALIANAS* (1ª EDICIÓN: IMPRENTA DEL REINO, MADRID, 1631), UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, SALAMANCA, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE:** *ANTHROPOLOGIE STRUCTURALE*, PARIS, PLON, 1958
- LOWELL, AMY:** *PICTURES OF THE FLOATING WORLD*, EN HOUGHTON MIFFLIN COMPANY, NEW YORK AND BOSTON, 1919
- \_\_\_\_\_: "ON IMAGISM", EN *TENDENCIES IN MODERN AMERICAN POETRY*, MACMILLAN COMPANY, NEW YORK, 1917
- \_\_\_\_\_: "PREFACE", EN ALDINGTON, RICHARD ET ALII: *SOME IMAGIST POETS* (VOL.2 DE 3), (3ª EDICIÓN, CON PREFACIO REEDITADO), HOUGHTON MIFFLIN CO., BOSTON, NEW YORK. THE RIVERSIDE PRESS CAMBRIDGE, 1916
- MACNAMARA, EUGENE (EDITOR):** *THE INTERIOR LANDSCAPE: THE LITERARY CRITICISM OF MARSHALL MCLUHAN, (1943-1962)*, 1969
- MARIANI, UMBERTO Y RODRÍGUEZ, ALFREDO:** "A PROBABLE SOURCE OF GIUSEPPE PARINI'S IL GIORNO", EN *COMPARATIVE LITERATURE*, VOL. 22, NO.1 (WINTER, 1970), DUKE UNIVERSITY PRESS, UNIVERSITY OF OREGON, 1970.
- MARTÍNEZ-COLLADO, ANA:** *LA COMPLEJIDAD DE LO MODERNO. RAMÓN Y EL ARTE NUEVO*, EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA, CUENCA, 1997.
- MARTÍNEZ MENCHÉN, ANTONIO:** *CINCO VARIACIONES*, (1ª EDICIÓN, SEIX BARRAL, 1963), BIBLIOTECA BREVE DE BOLSILLO, SEIX BARRAL, BARCELONA, 1971.
- MARSHALL URBAN, W.:** *LENGUAJE Y REALIDAD*, MÉXICO, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 1952; CITADO EN TRADUCCIÓN EN AGUIAR E SILVA, VÍTOR MANUEL DE: *TEORÍA DE LA LITERATURA*, (1ª EDICIÓN: 1975), GREDOS, MADRID, 2005
- MASON, ELSWORTH & ELLMANN, RICHARD:** *ESCRITOS CRÍTICOS DE JAMES JOYCE* (TRAD. DE ANDRÉS BOSCH), ALIANZA, MADRID, 1983.
- MATHERER, TIMOTHY:** "MAKE IT SELL! EZRA POUND ADVERTISES MODERNISM", EN *MARKETING MODERNISMS: SELF-PROMOTION, CANONIZATION, REREADING*, EDICIÓN A CARGO DE KEVIN J.H. DETTMAR, KEVIN J.H. AND WATT, STEPHEN, UNIVERSITY OF MICHIGAN PRESS, CHICAGO, 1996
- MOORE, MARIANNE:** "YOU ARE LIKE THE REALISTIC PRODUCT OF AN IDEALISTIC SEARCH FOR GOLD AT THE FOOT OF THE RAINBOW", *THE EGOIST*, MAY, LONDON, 1916
- MORALES LADRÓN, MARISOL:** "JOYCEAN AESTHETICS IN SPANISH LITERATURE" EN *THE RECEPTION OF JAMES JOYCE IN EUROPE. VOLUME II: FRANCE, IRELAND AND MEDITERRANEAN EUROPE* LONDRES Y NUEVA YORK (ESTADOS UNIDOS): CONTINUUM. 2004, VOL II, PP. 434-444.
- \_\_\_\_\_: *LAS POÉTICAS DE JAMES JOYCE Y LUIS MARTÍN-SANTOS: APROXIMACIÓN A UN ESTUDIO DE DEUDAS LITERARIAS*. BERNA (ALEMANIA): PETER LANG. 2005
- \_\_\_\_\_: "JAMES JOYCE'S EARLY WRITINGS AND ECOCRITICAL THEORY: A NEW TURN?" EN *NEW PERSPECTIVES ON JAMES JOYCE: IGNATIUS LOYOLA, MAKE HASTE TO HELP ME!* BILBAO: DEUSTO UNIVERSITY PRESS. 2010, PP 197-209
- \_\_\_\_\_: "RE-VISITING AND RE-MAPPING THE JOYCEAN SUBTEXT IN ENRIQUE VILA-MATAS' DUBLINESCA" EN *JAMES JOYCE: WHENCE WHITHER AND HOW*, ALESSANDRIA (ITALIA): EDIZIONI DELL'ORSO. 2015, PP. 159-172
- MUNICH, ADRIENNE, Y BRADSHAW, MELISSA:** *AMY LOWELL, AMERICAN MODERN*, RUTGERS UNIVERSITY PRESS, 2004

- OTERO, BLAS DE:** *POESÍA CON NOMBRES* (1ª EDICIÓN, 1977), ALIANZA, MADRID, 1979
- PÉREZ PASTOR, JOSÉ LUIS:** *LA TRADUCCIÓN DEL LICENCIADO FRANCISCO DE CASCALES DEL ARS POÉTICA DE HORACIO*, CRITICÓN Nº 86, UNIVERSIDAD DE LA RIOJA, 2002
- POUND, EZRA:** “A FEW DONT’S BY AN IMAGISTE”, EN *POETRY: A MAGAZINE OF VERSE*, VOL. I, Nº6, MARCH 1913, EDITORIAL COMMENT, CHICAGO, 1913
- \_\_\_\_\_ : *DES IMAGISTES, AN ANTHOLOGY*, EDITORIAL ALBERT AND CHARLES BONI, NEW YORK, 1914
- \_\_\_\_\_ : *LITERARY ESSAYS OF EZRA POUND* (1ª EDICIÓN 1918), NEW DIRECTIONS, PENGUIN, NEW YORK, 1968
- \_\_\_\_\_ : HUGH SELWYN MAUBERLEY, THE OVID PRESS, UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY, 1920
- \_\_\_\_\_ : "VORTICISM," EN *THE FORTNIGHTLY REVIEW* 571, SEPT. 1, LONDON, 1914
- PROUST, M:** *A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU*, GALLIMARD, PARIS, BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÈIADE, 1956. CITADO EN TRADUCCIÓN EN AGUIAR E SILVA: *TEORÍA DE LA LITERATURA*, (1ª EDICIÓN: 1975), GREDOS, MADRID, 2005
- RICARDO, CASSIANO:** *JOAO TORTO E A FÁBULA*, LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO, RIO DE JANEIRO, 1956
- RIESER, MAX:** “RUSSIAN AESTHETICS TODAY AND THEIR HISTORICAL BACKGROUND”, EN *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM*, VOL.XXII, NÚM.1, 1963; CITADO EN TRADUCCIÓN EN AGUIAR E SILVA: *TEORÍA DE LA LITERATURA*, (1ª EDICIÓN: 1975) GREDOS, MADRID, 2005
- TEYSSEDE, BERNARD:** *L’ESTHETIQUE DE HEGEL*, PARIS, P.U.F., 1958; CITADO EN AGUIAR E SILVA, V.M.: *TEORÍA DE LA LITERATURA*, GREDOS, MADRID, 1972
- TORO SANTOS, ANTONIO RAÚL DE:** “JOYCE EN GALICIA Y CATALUÑA”, EN GARCÍA TORTOSA, FRANCISCO, ET ALII: *JOYCE Y ESPAÑA*, CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN JAMES JOYCE, CÍRCULO DE BELLAS ARTES, MADRID, 2004.
- UPWARD, ALLAN:** “THE WINDMILL”, EN *POETRY: A MAGAZINE OF VERSE*, VOL.II, Nº6, SEPTEMBER, EDITORIAL COMMENT, CHICAGO, 1913
- VIVIER, ROBERT:** *ET LA POÉSIE FUT LANGAGE*, BRUXELLES, PALAIS DES ACADÉMIES, 1954, p. 139; CITADO EN TRADUCCIÓN EN AGUIAR E SILVA: *TEORÍA DE LA LITERATURA*, GREDOS, MADRID, 2005, (1ª EDICIÓN: 1975)
- VV.AA:** *DES IMAGISTES* (COMPILACIÓN DE EZRA POUND), ALBERT & CHARLES BONI, NEW YORK, 1914
- WILLIAMS, WILLIAM CARLOS:** “MARIANNE MOORE” (1ª EDICIÓN, 1932), EN *THE WILLIAM CARLOS WILLIAMS READER*, PENGUIN, SAN FRANCISCO, 1966
- WÖLFFLIN, HEINRICH:** *CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA HISTORIA DEL ARTE (KUNTGESHICHTLICHE GRUNDBEGRIFFE*, 1915), (1ª EDICIÓN EN ESPAÑOL, 1924), COL. AUSTRAL, ESPASA CALPE, MADRID, 1985