

JAMES JOYCE Y EL IMPACTO DEL *ULYSSES*

Benito Varela Jácome

Dentro de la renovación novelística del siglo XX ocupa un primer plano el irlandés James Joyce. El *Ulises*, obra densa, compleja, laberíntica, significa un viraje radical en el arte de novelar; una exploración de todos los niveles de los protagonistas; la detección de secretos humanos no desvelados hasta entonces en una producción literaria; una influencia “operante y turbadora.”

SEMBLANZA BIOGRAFICA

James Augustine Aloysius Joyce, nacido el 2 de febrero de 1882, vive profundamente la vida del Dublín que será marco ambiental de sus novelas. Se educa con los jesuitas, en Clongowes Wood y en el Colegio Belvedere. Su formación continúa en el Colegio Universitario.

En 1902, en contacto con la cultura francesa, abandona sus propósitos de estudiar medicina en París para dedicarse a la literatura. Vuelve a Dublín varias veces; pero, a pesar de sentirse “demasiado irlandés,” produce sus obras más importantes fuera de Irlanda. Se establece en Trieste con su mujer, Nora Barnacle, y enseña inglés en la Escuela Berlitz. Más tarde trabaja en Roma como empleado.

Joyce visita por última vez Irlanda en 1912. Vive durante la guerra en Zurich. En París termina y corrige las pruebas del *Ulises*, frecuenta los medios literarios y comienza el *Finnegans Wake*. Con Stuart Gilbert pasa dos vacaciones estivales en Inglaterra y hace un viaje a Austria. Al estallar la segunda guerra mundial, después de vivir en Saint-Gérard-le-Puy y rehusar la invitación para trasladarse a Estados Unidos, vuelve a refugiarse en Suiza. Muere en Zurich, a consecuencia de una operación de un absceso intestinal, el 13 de enero de 1941.

Sylvia Beach,¹ la editora del *Ulises*, al evocar su conocimiento de Joyce, destaca los rasgos caacterísticos de su figura; habla de sus manos casi femeninas, de su estatura elevada, un poco encorvada, flexible; de su aspecto noble y bello, su frente alta y abultada, sus gafas, el suave trazo de sus labios, su mentón marcado, enérgico... se sorprende, por otra parte, con su hermosa voz de tenor, de timbre puro y agradable que encantaba con claras particularidades fonéticas irlandesas.

PRODUCCION LITERARIA

La obra de Joyce se orienta en tres géneros: lírica, dramática y narrativa. "La forma lírica es para él la más simple vestidura de un instante de emoción," y está representada por *Chamber Music* (1907), *Poems Penyeach* y *Ecce Puer*.

La forma dramática llega para el escritor dublinés cuando "la vitalidad que ha estado fluyendo y arremolinándose en torno a los personajes llena a cada uno de éstos de una tal fuerza vital que los personajes mismos, hombres, mujeres, llegan a asumir una propia y ya intangible vida estética." El teatro de Joyce, influido por Ibsen, está representado por la pieza en tres actos *Exiles*, escrita en Trieste, mezcla de drama de tesis y autobiografía espiritual, ambientada en Dublín en 1912.

Las escenas dialogadas de la ciudad nocturna de la segunda parte del *Ulises* tienen un indudable interés dramático. Mary Monnig realiza una adaptación teatral de unos pasajes del *Finnegans Wake* y Marjorie Barketin dramatiza *Ulises en la ciudad nocturna*.

El libro *Dubliners* reúne quince cuentos² que plantean problemas de la capital irlandesa, pretenden "ser un capítulo de la historia moral" del país y son una introducción al "clímax" de sus novelas. De algunos personajes encontramos referencias en el *Ulises*.

Joyce tropieza con muchas dificultades para la publicación de *Dubliners* (*Gentes de Dublín*). Después de leer el manuscrito una veintena de editores, lo publica la casa Maunsel en 1912, pero pronto rompe el contrato y los pliegos impresos son quemados. El escritor lleva a sus relatos escenarios reales, los puebla de personajes conocidos, pinta vivos retratos de burgueses contemporáneos, y éstos no pueden perdonárselo.

Sus primeros tanteos novelescos quedan en las dos interpretaciones del primer estadio de su vida consciente: *Esteban, el héroe*, y *Retrato de un artista adolescente*. Y sus logros del género son: *Ulises* y *El despertar de Finnegan*.

1 "Ulysses" à Paris," *Mercure de France* mayo 1950: 12-29.

2 Londres, 1914. Edición de Nueva York, 1926, con introducción de Padraic Colum. Ediciones en español: *Gentes de Dublín* (Barcelona: Tartessos, 1942) y *Dublineses* (Santiago de Chile: Ercilla, 1945).

LA CREACIÓN DE ESTEBAN DÉDALO

Dos motivaciones básicas influyen en la novelística de Joyce: su propia vida y la ciudad de Dublín. El autor de *Ulises* es un ejemplo de escritor en desarraigo, en exilio voluntario. Desde 1912 no vuelve a Dublín, pero en su obra está gravitando un denso contenido telúrico. También en la psicología del protagonista Stephen Dedalus y en las circunstancias que enmarcan su andadura novelesca descubrimos un claro autobiografismo. Sus impresiones adolescentes, sus estudios, la formación del carácter y sensibilidad, la crisis religiosa, entran en *Esteban, el héroe*, y *Retrato de un artista adolescente*.

Stephen Hero es la primera versión del *Retrato*. Fue redactado, según Theodore Spencer,³ entre 1904 y 1906. El propio Joyce dice que constaba de 914 páginas; pero faltan las primera 518. De lo conservado, el autor desdeña numerosos incidentes en la versión definitiva, y sólo utiliza unas 93 páginas.

La adolescencia de Esteban refleja parte de la personalidad del novelista. Pero, además, perfila la inquietud y el carácter del protagonista del *Ulises*. Stephen Dédalus muestra ya en su primera salida novelesca su preocupación patriótica, su independencia de pensamiento, su escepticismo: se ha criado en una familia católica, pero vive en abierta crisis religiosa. Manifiesta atrevidas ideas sobre el matrimonio católico; se expresa en forma audaz y blasfema en cuestiones religiosas, incluso con su madre.

Joyce refleja en su primera novela algunos aspectos de la vida cotidiana dublinesa. Al lado del ambiente familiar de los Dedalus, de las reuniones en la casa de Mr. Daniel, nos ofrece el contraste social de los barrios pobres, vidas sórdidas, obreros de las fábricas de rostros pálidos e inexpressivos. Abre, por otra parte, el telón provinciano de Mullingar, en el centro de Irlanda.

Este primer relato en torno a la adolescencia tiene un doble carácter autobiográfico: está escrito en primera persona y refleja parte de la personalidad del novelista. Al analizar el espíritu del protagonista-narrador, Esteban, al seguir el crecimiento de su desarrollo mental, ilumina la formación estética de Joyce. Retrata caracteres y narra numerosos incidentes que serán desdeñados en la redacción definitiva.

Esteban, el héroe, es una "producción escolar"; está escrito en un estilo premioso, retórico, lleno de comparaciones, formas exhortativas, adjetivación hiperbólica. Los diálogos son elaborados, pero expresan diversas emociones y, a veces, se entrecortan con puntos suspensivos.

Joyce no juega aún con su técnica narrativa característica; las cosas aún no están iluminadas por un proyector, son más reales. La familia Dedalus aparece

3 Introducción a su edición (Londres, 1944). Versión española (Buenos Aires: Sur, 1960).

bien perfilada. Y el protagonista muestra su intimidad con Maurice, traza el retrato de Mr. Wilkinson, cuenta la patética muerte de su hermana Isabel, se enfrenta directamente con sus relaciones con Emma.

Joyce sigue especulando con las experiencias de sus primeros veinte años, con el desarrollo de su sensibilidad, hasta terminar, en 1914, la versión definitiva de *Portrait of the Artist as a Young Man*.⁴

El *Retrato de un artista adolescente* es un ejemplo de *Künstlerroman*, novela de artista,⁵ un relato intenso y concentrado, un drama del soliloquio.

LAS “EPIFANÍAS”

En *Stephen Hero* aparecen ya perfiladas las teorías del novelista. Es el primer esbozo de la novela del artista. El artista es el mediador entre el mundo de su experiencia y el mundo de sus sueños, un mediador dotado de dos facultades gemelas: la facultad de selección y la facultad de reproducción.

El protagonista habla de Shelley, defiende a Ibsen y prepara una conferencia sobre su teatro, se preocupa constantemente por las formas de expresión. “Las palabras —dice— poseen cierto valor en la tradición literaria y cierto valor en la plaza pública: un valor falsificado. Las palabras son, simplemente, el receptáculo del pensamiento humano; en la tradición literaria reciben pensamientos más valiosos que en la plaza pública.”⁶

Esteban se esfuerza en captar impresiones vivas, sensaciones instantáneas. Un atardecer nebuloso que va paseando por Eccles Street, al percibir una fragmentada conversación amorosa, piensa en recoger revelaciones semejantes en un libro de “epifanías.” La *epifanía* es una súbita manifestación espiritual, en la vulgaridad de la alocución o del gesto, o en una faz memorable del mismo espíritu.⁷

La teoría estética de Joyce tiene relación sobre su concepto de sentido de lo moderno, expuesto en el diálogo entre Esteban y Cranly. “No tiene valor ninguna teoría estética que investigue con ayuda de la linterna de la tradición.” Hay una importante condición de enfoque. La *epifanía*, “suprema cualidad de la belleza,” es el ajuste de la visión de un ojo espiritual a un foco exacto. “El espíritu —dice el

4 Publicado en Nueva York en 1916 y 1928, con introducción de Herbert Gorman. La traducción de Alfonso Donado, con prólogo de Marichalar, aparece en Madrid: Biblioteca Nueva, 1926. Reediciones: Santiago de Chile, 1935; Buenos Aires, 1938; Méjico y Buenos Aires: Santiago Rueda, 1956.

5 Harry Levin señala como ejemplos de *Künstlerroman* el *Wilhelm Meister* de Goethe; la *Vida de Henri Brulard* de Stendhal; *El camino de toda carne* de Butler; *Hijos y amantes* de David H. Lawrence.

6 *Esteban, el héroe* (Buenos Aires: S. Rueda) 34.

7 *Esteban, el héroe* 227-28.

protagonista— considera el objeto como un todo y como una parte en relación consigo mismo y con otros objetos, examina el equilibrio de sus partes, contempla la forma del objeto, penetra en cada una de las grietas de su estructura. Así, el espíritu recibe la impresión de la simetría del objeto. El espíritu reconoce que el objeto es, en el sentido estricto de la palabra, una *cosa*, una entidad definitivamente constituida.”⁸

Para Graham Hough,⁹ “la epifanía de Joyce, en el momento, es la naturaleza esencial de un objeto, se revela por sí misma, es presentada con buena dosis de vestiduras tomísticas; pero en realidad es una pervivencia del simbolismo mágico.”

Entre nosotros se ha ocupado de la fulguración de los objetos en el cosmos joyceano el doctor García-Sabell:¹⁰ “Cada suceso pode levar na sua intimidade, na rede dos pequenos aitos que o compoñen unha determinada enerxía sinificativa, esaitamente o mesmo as verbas, e deica as letras delas, son suscetibeles de acariñar certos sentidos encimados nos seus propios e mostrencos.”

Theodore Spencer¹¹ considera capital esta teoría “para la comprensión de Joyce como artista y hasta podemos calificar sus obras posteriores de ilustraciones, ahondamientos y ampliaciones de ella.” Así, *Dubliners* constituye una serie de epifanías de diferentes personajes. *A Portrait* puede ser la epifanía del adolescente Esteban; el *Ulises*, la epifanía de Leopoldo Bloom, y *Finnegans Wake*, una ampliación de la misma visión.

LA PUBLICACION DEL *ULISES*

James Joyce trabaja en el *Ulises* durante ocho años. Después de los intentos de Miss Harriet Weaver, en la revista *The Egoist Press*, en 1918 comienza la publicación completa de la novela como folletín en la *Little Review*, dirigida en Nueva York por Margaret Anderson y Jane Heap. Esta publicación periódica queda interrumpida por la suspensión de la *Little Review*, en 1920, y el proceso de sus directoras. En este mismo año, Sylvia Beach, dueña de la librería angloamericana de París, *Shakespeare and Company*, conoce a Joyce, se entusiasma con el *Ulises* y asume la responsabilidad de su publicación.¹²

En febrero de 1922 se pone a la venta la primera edición en libro de la famosa obra de Joyce. Una conferencia de Valery Larbaud, publicada después en la

8 *Esteban, el héroe* 229.

9 *Image and Experience* (London: Duckworth, 1960) 16.

10 “James Joyce i a loita pola comunicación total,” *Ensaio* (Vigo: Galaxia, 1963) 115.

11 Prólogo a *Esteban, el héroe* 24.

12 Impreso por M. Darantière en Dijon. Sylvia Beach publicará también el libro de poemas de Joyce *Poems Penyeach* (1927).

Nouvelle Revue Française, la colaboración del poeta norteamericano Ezra Pound y la prohibición que pesaba en Inglaterra sobre el *Ulises*, contribuyen a su difusión.

Los ejemplares enviados a los suscriptores de Inglaterra y Estados Unidos fueron confiscados y quemados por las autoridades aduaneras de Nueva York y de Folkstone. Por fin, en 1933, el juez neoyorquino John M. Woolsey levanta la prohibición que pesa sobre la novela y llega la edición norteamericana de 1934.

SIGNIFICACION DE LA NOVELA DE JOYCE

El *Ulises* es la novela más compleja de la literatura universal. Su autor asedia desde distintos ángulos la vida real contemporánea; capta miles de matices y superficialidades; describe con aliento épico situaciones y caracteres; explora parcelas inéditas del alma humana; interpreta la corriente de la conciencia; abre las misteriosas válvulas del subconsciente.

En la gran obra de Joyce son frecuentes los virajes: de la percepción objetiva a la introspección, de los crudos brochazos naturalistas a las sublimaciones poéticas. Dos procedimientos estéticos están alternando: un impresionismo estático y un dinámico expresionismo.

El *Ulises* ha sido valorado muy distintamente por la crítica. Para Eliot "es un paso que nos acerca a encontrar la posibilidad de que el mundo moderno entre al arte."¹³ Harry Levin elogia su rica penetración psicológica y su deslumbrante técnica. Para Aldington es "una invitación al caos." Carola Gideon-Welcker¹⁴ nos habla de sus "ideas que siempre retornan, envueltas en manos eternamente cambiables y trasmutables y proyectados en una esfera irreal en absoluto." Curtius lo considera como "un libro de Lucifer," como "una obra del Anticristo."¹⁵ También Jung coincide en calificarlo: "magnífico engendro del infierno de contorsión diabólica en el ebrio infierno de locos del burdel"; pero, además, para el pensador suizo es "un *document humain* de nuestro tiempo y, más aún: es un secreto."¹⁶

La crítica española es escasa y poco favorable a Joyce. Quiero resumir aquí dos opiniones poco conocidas. Antonio Machado se pregunta: "¿Es la obra de un loco? Monólogo frío, sobria y sistemáticamente desracionalizado. No puede ser producto de un débil mental. Pretende ser el poema del embrollo sensible, la caótica algarabía. Exigir inteligibilidad a esta obra carece de sentido. El lenguaje es un elemento más del caos mental."¹⁷

13 "Ulysses, Order and Myth," *Dial* noviembre 1923.

14 *In memoriam: James Joyce* (Zürich, 1941).

15 *James Joyce und sein Ulysses* (Zürich, 1929).

16 *¿Quién es Ulises?* (Buenos Aires: S. Rueda, 1944).

17 *Complementarios*.

Ramón Pérez de Ayala, en un artículo periodístico, critica duramente algunos aspectos del *Ulises*: las páginas “construidas por hacinamiento de futilidades homogéneas, de reiteraciones superfluas, de incoherencias e inanidades voluntarias, tan reales y vivas cuanto innecesarias y excusadas”; las especulaciones aritméticas sobre las edades de Bloom y Esteban; las laberínticas líneas idióticas...¹⁸

UN ESFUERZO LINGÜÍSTICO

El novelista irlandés logra una asombrosa conquista lingüística. El lenguaje es para algunos críticos el principal personaje. En realidad juega tan importante papel en el libro como las experiencias de la vida dublinaesa y la andadura de los personajes.

A medida que avanza la acción, el vehículo expresivo se adensa. “Cada uno de los episodios —dice Michel Butor¹⁹— tiene su propio estilo, su tono musical, sus procedimientos propios, dictados por el asunto mismo, y su lugar en el conjunto. Los *tempi* y las orquestaciones de cada uno de ellos se condicionan entre sí, encadenándose o contrastando como los movimientos de una sinfonía.”

Además del lenguaje especial que requieren los monólogos, en el capítulo diecisiete emplea la forma de preguntas y respuestas, y al describir el banquete de la sala de partos se sirve de “pastiches” literarios, ajustados al estilo de autores de distintas épocas.

Joyce está buscando constantemente frases y palabras. “No sabemos —dice Harry Levin²⁰— si se confiaba demasiado en las palabras o si era demasiado lógico para poder expresar con verdadera hondura la emoción humana.”

En su constante preocupación estilística, acumula formas nuevas, distorsiona la estructura sintáctica; introduce abundantes neologismos, onomatopeyas, formas irónicas, expresiones embrionarias; introduce detalles artificiosos; juega, en algunas páginas, con la retórica; encabalga palabras, las funde, las deforma caprichosamente. Consigue una variación infinita de superimpresiones; multiplica las palabras compuestas, pero contractas y fundidas: dos o varios significados empaquetados en un solo vocablo como en una maleta, según la expresión de Lewis Carroll.²¹ Estas palabras fundidas adquieren un nuevo poder de germinación: son, como dice el propio Joyce, “palabras fermentadas.”

18 Publicado en *ABC*.

19 “Pequeño crucero preliminar a un reconocimiento del archipiélago Joyce,” incluido en *Répertoire* (Paris: Minuit, 1960). Versión española, *Sobre literatura* (Barcelona: Seix Barral, 1960) 295.

20 *James Joyce* (Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1959).

21 Michel Butor en “Pequeño crucero” analiza detalladamente este procedimiento. También García-Sabell emplea la denominación verbas-maleta.

Joyce, durante sus años de Trieste, se familiariza con la moderna rebeldía contra la razón, lee los manifiestos de Marinetti, y su lenguaje oscuro, dislocado, puede tener reminiscencias de los “paroliberi” futuristas.

Incorpora, además, numerosas palabras extranjeras —francesas, italianas, alemanas, españolas, griegas, rusas...— y a veces forma derivados, funde palabras de lenguas distintas, acumula significados distintos en una misma frase. Se sirve de la antigua lengua irlandesa, de *argots*, de onomatopeyas.

El empleo del “argot” y de los modismos familiares tiene una viva representación: refleja su sensualidad racial. “Todo cuanto se puede apetecer de palabras gruesas, onomatopeyas, hablar infantil, desgarró, afectación femenina, etc., está allí prodigiosamente representado, no solamente en cuanto a ‘argot’ se refiere, sino también a formas dialectales, palabras extrañas, clisés, latiguillos, asociaciones cultas con el latín y el griego...”²²

Con la puntuación y el agolpamiento de imágenes produce particulares “congestiones de tránsito.” Engarza, por otra parte, calemboures, adivinanzas, formas paródicas.

Toda esta complejidad lingüística oscurece la prosa, hace difícil su versión a cualquier idioma; exige constantes sustituciones y equivalencias.

REALIDAD DEL AMBIENTE

El *Ulises* se desarrolla en tres planos: la vida cotidiana de la ciudad de Dublín, los secretos de la introspección de los protagonistas y las especulaciones intelectuales y religiosas.

El mundo circunvalante es el mismo presentado en *Esteban, héroe*, y *El retrato del artista adolescente*, pero con una dimensión multitudinaria, con una inusitada riqueza de sensaciones. Se acumulan las vivencias de la existencia cotidiana de un grupo de personajes, en un día estival que puede ser el de todo el mundo.

Dentro de este complejo relato, que a veces tiene la dimensión de un *roman fleuve*, se imbrican lo objetivo y lo subjetivo, lo sombrío y lo luminoso, la tragedia y la ironía, lo siniestro y lo patético, la crudeza sensual y la irreverencia religiosa...

Los “sentimientos viscerales” de los que nos habla Jung²³ funcionan como *leit-motivs*. Para Stuart Gilbert,²⁴ cada capítulo está presidido por la dominante de un órgano sensorio: riñones, genitales, corazón, pulmones, esófago, cerebro, sangre, oído, ojos, nariz...

22 Celso Collazo, “El ‘argot’ en la novela,” *Ínsula* 68 (15 agosto 1951).

23 Celso Collazo, “El argot’ en la novela.”

24 Stuart Gilbert, *James Joyce’s Ulysses: A Study* (Nueva York, 1930).

Joyce penetra con su potente pupila en rincones insospechados del mundo sociocultural dublinés. Nos conduce desde la contemplación de la bahía al bullicio de las calles, desde el paseo crepuscular a la algarazara alcohólica de las tabernas y al infierno de los burdeles. Enhebra miles de envolturas en el comportamiento externo de los personajes y en su bucear introspectivo; desnuda todos los secretos de los protagonistas; airea incluso, sus actos y pensamientos inconfesables.

Para Jung,²⁵ el *Ulises* es: “el símbolo de aquello que constituye el compendio, la unidad de todas las apariencias individuales de todo el Ulises, el señor Bloom, Esteban, la señora Bloom. Incluso el propio Joyce. Considérese: un ente que no sólo es un alma colectiva, incolora y compuesta de un número indeterminado de almas individuales, obstinadas e inconexas, sino también de casas, tranvías, iglesias, el río Liffey, varios burdeles...”

En el *Ulises*, como en las anteriores narraciones de Joyce, volvemos a encontrar una indudable carga autobiográfica. La novela transcurre en un día estival de 1904, cuando el autor era profesor en una escuela de los alrededores de Dublín. El novelista está encarnado en la conocida figura de Stephen Dedalus; tiene, como él, 22 años, está movido por las mismas preocupaciones intelectuales, sufre una crisis religiosa, salta de lo especulativo a lo sensual.

El escritor dublinés introduce en su *roman fleuve* personajes de escalonados estamentos sociales: profesores, estudiantes, jesuitas, periodistas, agentes de publicidad, comerciantes, ciudadanos “honorables,” marineros, taberneros, cocheros, cantantes, camareros, empleados, alcahuetas, mujeres de vida airada, soldados, guardias, oficiales, vagabundos, mendigos...

Joyce explora todos los niveles superiores e interiores de sus protagonistas claves. La realidad patriótica irlandesa es un fuerte sentimiento en Esteban, expresión del pensamiento del propio novelista; en las conversaciones, resuenan las alusiones a la “maravillosa” lengua vernácula, a la independencia, los ataques a la postura de Inglaterra.

De raíz autobiográfica es también la preocupación intelectual del profesor Dédalo: su concepto de la historia, su interpretación del *Hamlet* shakesperiano, sus referencias a formas de cultura, sus citas literarias...

SENTIDO RELIGIOSO

El denso, lleno día de la vida de Leopoldo Bloom es para Jung el día de la vida cotidiana de todo el mundo, en una época de inseguridad, de vacío desesperante.

25 James Joyce's *Ulysses* 57-58.

Por eso, amplias zonas del “archipiélago” joyciano resultan negativas. Incluso la postura religiosa del novelista es un reflejo de las circunstancias contemporáneas.

La crisis religiosa de Esteban Dédalo está ya planteada en las primeras narraciones del novelista. Dentro de la Irlanda católica, Joyce es un espíritu crítico, reformador, negativo y hasta blasfemo. Son frecuentes las duras procacidades del joven Esteban. El desayuno con que se inicia la novela es una irreverente parodia de la misa. También Bloom se enfrenta desde un ángulo escéptico con la celebración. La liturgia está asociada a la muerte de la señora Dédalo. Las equívocas interpretaciones del dogma se suceden a través de la novela. Al lado de las canciones burlescas, no faltan las enumeraciones de santos, las referencias a la misericordia y magnanimidad del Ser Supremo.

En el capítulo X, los pensamientos anhelantes de Gerty y los deseos de Leopoldo se sincronizan con los cantos religiosos de la iglesia cercana. En medio del descarnado monólogo interior de Molly no faltan las invocaciones a Dios. Existe una fuerte bipolarización sensualismo-religiosidad, que nos recuerda el enfrentamiento modernista.

El tono blasfematorio se desborda dentro del ambiente sensual del lupanar de Bella Cohen. Lo religioso sufre una inversión con lo diabólico, con lo sensual. Para Michel Butor,²⁶ *Ulysses* es una misa negra desde el *Introito* hasta el *Amen* final de Molly Bloom. Stephen entra en el burdel salmodiando: “Vidi aquam agredientem, etcétera.” Y el tema se repite y se condensa en su descarriada imaginación con el desarrollo tradicional del sacrilegio en el que el *Introibo ad altare diaboli* responde a la parodia del principio. A lo largo de todo el libro se transparentan oscuras alusiones: a la Cena, en la comida de los estudiantes; a la Resurrección, en el episodio de Circe...

Algunos autores ven en la novela una amplia influencia bíblica. Recordemos que Mulligan llama a Leopoldo Bloom “el Judío Errante.” Harry Levin llega a aventurar que “Joyce ha tenido la audacia de indentificar a su héroe con Jesucristo,” mientras que Esteban “se ha identificado con Satanás.” Umberto Eco²⁷ estudia el catolicismo del novelista entre dos influencias: la *Summa* y la jesuita; y los préstamos de Santo Tomás están analizados en el libro fundamental de William T. Noon, *Joyce and Aquinas*.²⁸

26 James Joyce's *Ulysses* 302.

27 *Obra abierta* (Milán: Bompiani, 1962). Ed. española de Seix Barral, 1965.

28 New Haven: Yale UP, 1957.

LA CIUDAD NOCTURNA

Algunos críticos han comparado el variado ritmo del *Ulises* con una orquestación musical.²⁹ El *crescendo* llega con el impresionante episodio de media noche en los barrios bajos que corona la segunda parte de la novela.

A través de doscientas páginas, Joyce estructura en forma dramática las alucinantes escenas de la Mabbot Street y del prostíbulo de Bella Cohen. Los personajes, excitados por el alcohol y la voluptuosidad, cantan, danzan, se contorsionan, se enzarzan en pantomimas macabras. Con razón, el crítico inglés John Middleton Murry³⁰ ha comparado este episodio, interpretación contemporánea de los encantamientos de Circe, con la *Walpurgisnacht* (“Noche de Walpurgis”) del *Fausto* goethiano.

James Joyce mezcla lo imaginario y lo real en una prodigiosa y terrible fantasmagoría, gran danza macabra y burlesca. Con un cambiante procedimiento expresionista, refleja el ambiente nocturno; deforma, contorsiona las figuras con técnica muy cercana al esperpento de Valle-Inclán. Es difícil señalar una relación directa entre los dos escritores, pero quiero apuntar que la tendencia esperpéntica valleinclanesca apunta ya en *La marquesa Rosalinda* (1913), aparece perfilada en las obras de 1920, *Divinas palabras*, *Farsa de la enamorada del rey*, *Farsa y licencia de la Reina Castiza* y *Luces de Bohemia*. También otra obra maestra del género, *Los cuernos de don Friolera* (1921), es anterior al *Ulises*.

La “Noche de Ulises” se presenta en tres planos: escenas callejeras, la sala de música de Bella Cohen y las visiones alucinantes de Bloom y Esteban.

Por la calle de Mabbot desfilan *marginalis men*, deformes, de textura naturalista, tipos tarados, mujeres pigmeas, chicos patizambos, viejos acartonados, idiotas de ojos saltones y boca babeante, alcahuetas con “jeta de foca famélica”; soldados pendencieros...

Por la calle nocturna pasan Esteban y Lynch. Después surge Bloom, sudoroso, reflejado en un espejo cóncavo, avanza entre el mundo marginal del suburbio—vagabundos, peones, soldados, guardias, alcahuetas, prostitutas desgrefiadas—hasta la casa de Bella Cohen.

En la descripción de la sala de Bella Cohen recarga las tintas realistas. Al lado del detallismo de los objetos, resalta el exhibicionismo de las mujeres Kitty, Kate, Zoe, Fanny, Flora y Teresa; las fuertes y procaces expresiones, el dinámico episodio final: cantos y danzas, alboroto provocado por Bloom al romper una araña con su garrote de fresno.

29 Michel Butor, “Pequeño crucero” 295-97.

30 Harry Levin 105.

Con las escenas callejeras, con el pansexualismo del burdel, se imbrican, se empastan, con técnica cinematográfica, planos fantasmagóricos imaginados por los protagonistas. Nos sorprenden, en primer lugar, las alucinaciones de Leopoldo: apariciones súbitas del padre, la madre y su mujer, Marion, con pintorescas indumentarias; las transformaciones de su propia personalidad y vestimenta... una determinada situación, una simple frase, suscitan la fluencia imaginativa que reconstruye una detallada visión: el interrogatorio de los guardias le hace imaginar la escena de acusación en la audiencia; en el diálogo con Zoe se suceden las transformaciones: político obrero regidor de Dublín, emperador del reino, hermafrodita, Mesías ben Joseph, azotado con orejas de burro... Estas fantásticas visiones rozan el mito de las transformaciones de Circe en la cruda escena de Bloom convertido en mujer y sometido a grotescos tormentos.

También Esteban sufre estas transformaciones: al oír a Lynch que “es hijo de Cardenal,” “aparece” como Primado de Irlanda; conjura la presencia de sus padres e imparte la bendición.

El plano imaginado se funde, se empasta con el real y se ofrece directamente al lector; la técnica de ensamblaje equivale a la proyección simultánea de lo captado por la cámara real y por la cámara imaginada. Surgen por este procedimiento personas pasadas y presentes, existentes e imaginarias: los padres de Bloom, los hijos de Erin, Paddy Dignam, el Padre Dolan, Marion, su amante Boylan... El soldado Carr cita a un rey y súbitamente aparece en el “cono proyector” Eduardo VII; Esteban alude a la muleta torera y surge Kevin Egan, “con camisa negra a la española”; la referencia a irlandeses colgados genera el muchacho rebelde gravemente herido...

Se dinamizan, además, los animales y se personifican y hablan los objetos: la gorra, el gramófono, la llama del gas, el abanico, la mariposa de papel, los besos, las horas...

Las visiones alucinantes de los protagonistas se aproximan al monólogo, se convierten en percepción y diálogo interior exteriorizado. Una sugerencia determinada es como un resorte eléctrico que enciende los cerebros de Leopoldo y Esteban, transformándolos en televisores que emiten escenas absurdas con cambios de personalidad, indumentaria y diálogo, en una eliminación del tiempo cronológico, en fusión cinematográfica del presente con el pasado y el futuro.

ARQUITECTURA DEL *ULISES*

En la narrativa tradicional predominan las historias completas de los protagonistas, el desarrollo cronológico de todo un ciclo vital o la andadura lineal de un período de años. Frente al relato de circuito cerrado, aparece la novela de circuito abierto, que presenta y abandona en cualquier momento a sus protagonistas. Al

lado de la historia total de unos personajes tenemos la proyección novelesca sobre parcelas limitadas de sus vidas.

El *Ulises* es un ejemplo de limitación del tiempo cronológico. La acción transcurre únicamente en el día 16 de junio de 1904 y las primeras horas del día 17. Desde la primera escena a la última página transcurren 18 horas y 45 minutos.

El relato se inicia a las ocho de la mañana con el desayuno de Esteban Dédalo y su amigo el estudiante Buck Mulligan, en la torre Martello. Los tres capítulos de la primera parte se centran sobre el joven Esteban, el estudiante de *El retrato del artista adolescente*, convertido ahora en profesor.

En los doce capítulos de la segunda parte se proyectan en primer plano las andanzas de Leopoldo Bloom. También aquí la acción comienza a las ocho de la mañana con el desayuno, en el número 7 de la calle Eccles. Joyce sigue al agente de publicidad con un movimiento de cámara cinematográfica; proyecta todas sus recaladas: su casa, la farmacia, los baños públicos, el entierro de un amigo, las oficinas del periódico, el sucio bar de Davy Byrne, la biblioteca, el hotel, el establecimiento de Barney Kiernan, las rocas del promontorio, la comida en el hospital de maternidad, el prostíbulo de Bella Cohen...

Entre la brevedad simétrica de la primera y la segunda parte, el extenso núcleo central domina toda la novela. A través de trescientas páginas presenciamos el deambular diurno de Leopoldo Bloom. Mediante tres procedimientos —óptica del novelista, objetivación impersonalizada e introspección— conocemos todos sus actos, reacciones y pensamientos. Es un personaje dinámico, extravertido, pero también contemplador, receptor del cosmos circunvalante, introvertido.

Bloom es el verdadero protagonista de la extensa parte central, pero a veces relegado a un segundo término, queda fuera de la óptica del novelista. En el capítulo X, la cámara se proyecta sobre el promontorio Howth, donde a la luz crepuscular juegan los niños y están sentados los tres amigos, y se detiene en la joven Gerty, atraída por la presencia de Bloom, pero enfoca también a éste, y al final gravita sobre el surtidor de sus pensamientos.

El protagonista apenas aparece en las instantáneas de la redacción de "El Hombre Libre." En el capítulo VI, localizado en la biblioteca, el centro de gravedad recae sobre la discusión de Esteban y Mulligan sobre Shakespeare. En el episodio central de las "rocas errantes" capta con visor cinematográfico las calles llenas de dublineses; Leopoldo sólo aparece fugazmente, pero algunos de los encuadres contrapuntísticos se enmarcan en su calle; además, aparecen en escena Boylan, el amante de su mujer, Esteban y Mulligan.

Los episodios del Hotel Ormond, la taberna de Barney Kiernan y el hospital de maternidad son de protagonismo colectivo; pero Leopoldo aparece en los tres como víctima.

El episodio nocturno de la casa de Bella Cohen tiene una alucinante estructura dramática, que analizaré más adelante. En la tercera parte, la narración se centra primero en Esteban y Leopoldo. El capítulo II está desarrollado enteramente en forma de preguntas y respuestas, con un procedimiento mezcla de rigurosa encuesta periodística, interrogatorio judicial y sondeo psicoanalítico.

El regreso inseguro, con “resaca,” de Bloom y Dedalus está sometido a sucesivas preguntas que llenan cerca de un centenar de páginas. Las respuestas, al taldro de interrogaciones impersonalizadas, descubren el itinerario que sigue el “diunviro,” sus deliberaciones, las opiniones convergentes y divergentes; describen el salto de Bloom por las rejas del patio, la imagen que observa Esteban desde fuera, las manipulaciones dentro de la casa, el mobiliario de la cocina...; analizan las cualidades de cada uno, las circunstancias familiares, las aficiones...

INFLUENCIA DE LA ODISEA

La estructura de *La Odisea* sirve de armazón para la novela de Joyce. El novelista irlandés, seducido por la búsqueda de antecedentes clásicos de los acontecimientos modernos, proyecta los episodios de la epopeya homérica sobre el plano de la capital dlinesa, protagonizados por personajes de comienzos de nuestro siglo.³¹

Leopoldo Bloom personifica a Ulises en su condición de hombre errante, desplazado de su hogar, sometido a peligros, burlado. Es un ejemplo contemporáneo de frustración psicológica, desajuste social y discriminación racial.

Las andanzas del vulgar agente de publicidad corresponden, según la interpretación de Stuart Gilbert,³² al periplo del héroe mítico. Bloom paladea, mientras lee una carta, la aventura con Marta Clifford (Calipso); su visita a los baños públicos recuerda el episodio de los “lotófagos”; el entierro de su amigo Paddy Dignam semeja el descenso a la región de Hades; la grosera comida en Davy Byrne puede compararse con los “lestrigones”; la visita al hospital de maternidad, con los “bueyes del sol”; las “sirenas” son las meseras del Hotel Ormond, Lidia Douce y Mina Kennedy...

La peligrosa aventura de la cueva del cíclope se repite en la taberna de Barney Kiernan, donde Bloom es humillado y ofendido por su ascendencia judía. Y los encantamientos de Circe parecen reproducirse en las impresionantes escenas del lupanar de Bella Cohen... La tercera parte corresponde al regreso (Nostos); el pastor Eumeo está representado por el cochero; Ítaca es la casa de Bloom, y Molly, Penélope.

31 Paul Jordan Smith publicó un plano de Dublín en *A Key to the Ulysses of James Joyce* (Chicago, 1927).

32 *James Joyce's Ulysses: A Study* (Nueva York, 1930).

A pesar de todo, el paralelismo no es tan preciso como pretende Stuart Gilbert. La psicología de los personajes es distinta, y algunos episodios están tratados con aguda ironía, con deformadora intención burlesca.

La encantadora y femenina Nausicaa homérica está sustituida por el anhelante exhibicionismo de Gerty Mac Dowell. Y a la fiel Penélope corresponde en la novela de Joyce la cantante Molly Bloom, infiel a su marido numerosas veces.

Lo más sugerente de la sincronización joyciana con el esquema homérico es el último parentesco entre Esteban (Telémaco) y Bloom (Ulises). Esteban, con sus 22 años, es para Michel Butor³³ “el hijo perpetuo,” desligado de su descendencia espiritual y de su familia. Leopoldo, con sus 38 años, afligido por la ya lejana muerte de su hijo Rudy, simboliza el afán de paternidad.

A través de todo el libro, los dos protagonistas se buscan sin saberlo. Leopoldo se cruza con Esteban cuando se dirige al cementerio, coincide con él a mediodía en la biblioteca. Al anoecer se funden sus itinerarios, en la franquichela de los estudiantes en la clínica de partos. Bloom, atraído por Esteban, lo sigue al barrio bajo y entra en directo contacto con él, lo atiende en su crisis y lo conduce a su casa, mientras se transfunde el fantasma de Rudy.

TÉCNICA CONTRAPUNTÍSTICA

La acción nuclear del *Ulises* se proyecta sobre el reducido tiempo presente de un día. El tiempo cronológico coincide aproximadamente con la lectura detenida de la novela. Pero a través de la introspección, de la corriente de la conciencia, del interrogatorio de la tercera parte, se rompe la secuencia temporal con frecuentes saltos al pasado. El presente y el pasado, lo real y lo imaginado, se funden con frecuencia en el repensar de los personajes. Por otra parte, los tiempos psicológicos son distintos, según los episodios. La narración, unas veces se dinamiza, otras se remansa en *tempo lento*.

Dentro del acontecer presente sobre el plano de la ciudad dublinesa, Joyce ensaya varias veces la técnica contrapuntística. Además del paralelismo entre las andanzas matinales de Esteban y Bloom se apuntan, a través de la segunda parte, rápidas situaciones y percepciones contrapuntísticas. En el capítulo VIII, mientras Leopoldo trata de olvidar la infidelidad de su mujer, Boylan acude a la cita con ella; y la manipulación de la señorita Douce en la llave de la cerveza se sincroniza con lo que está sucediendo en el número 7 de la calle Eccles.

En el décimo episodio, con los pensamientos anhelantes de la joven Gerty se sincronizan los cantos religiosos de la iglesia cercana y los juegos de los niños.

33 James Joyce's *Ulysses* 299.

Pero el más claro ejemplo contrapuntístico está en el capítulo VII, con la simultaneidad de cuadros protagonizados por personajes distintos: Corny Kelleher cierra su libro diario; el P. Commee sube a un tranvía; un marinero se desliza por la esquina debruzado en muletas y pide limosna con su gran gorra; pilluelos descalzos chupan regaliz; Boody y Ratey toman sopa en la cocina llena de humo; la chica rubia prepara una cestilla de flores a Blazes Boylan; la mecanógrafa señorita Dunne escribe y atiende al teléfono...

EL MONOLOGO JOYCIANO

James Joyce ensaya en el *Ulises* casi todas las posibilidades expresivas del *internal monologue*, monólogo interior individual y determinado. Refleja en la pantalla de la conciencia impresiones fugaces o presentes que suceden dentro del foco de la observación de los personajes, huellas de impresiones pasadas, zonas de penumbra subconsciente, iluminadas por asociación de ideas.³⁴

Los tres protagonistas bucean en su interior en una forma muy distinta. Esteban Dédalo es un intelectual, un filósofo inclinado a raciocinar, y somete sus monólogos al esfuerzo de la estructura lógica, de los grupos fónicos, del lenguaje articulado, aunque no sonoro.

En los dos primeros episodios, su voz interior se manifiesta en fugaces evocaciones, en pensamientos, más que espontáneos, reflexivos. El tercer capítulo está casi totalmente monologado, con una articulación paratáctica, perfectamente lógica. Claro que, al lado del análisis de sensaciones presentes, encontramos a veces una confluencia de temas, de impresiones que inciden desde distintos momentos de su vida, desde varias localizaciones geográficas: habla consigo mismo, se enfrenta con su crisis religiosa, recuerda su estancia en París; juega con visiones impresionistas y expresionistas; acumula citas literarias, palabras en varios idiomas.

Este monólogo articulado, literario, introspectivo, trasunto del propio Joyce, a veces quiebra parte de las estructuras sintácticas, se acerca a la reproducción de los pensamientos tal como afluyen a la mente. He aquí un ejemplo: "Misionero a Europa después del ardiente Columbanus. Fiacre y Scotus, en sus banquillos disciplinarios, esparcidos en el cielo sus altos jarros de alitro, estallantinriendo: Euge! Euge! Fingiendo hablar inglés chapurreado mientras arrastrabas tu valija, mozo de tres peniques, a través del muelle viscoso de Newhaven. Comment? Rico botín trajiste de vuelta..."³⁵

34 Véase informe del juez neoyorquino John M. Woolsey.

35 *Ulises*, trad. Salas Subirat (Buenos Aires: Santiago Rueda, 1945) 44.

El monólogo de Leopoldo Bloom es, en cambio, un receptáculo de impresiones ciudadanas, proliferación de sensaciones, de imágenes, de recuerdos, de sentimientos.

En las primeras horas matinales, el discurrir de Bloom se proyecta en el presente: cavila sobre acciones momentáneas, inmediatas, sobre lo que puede decir o hacer, sobre los compromisos del día. En la iglesia piensa en la significación de los ritos, se muestra irreverente y blasfemo ante la comunión.

Al monólogo callejero del agente de publicidad, interrumpido por encuentros casuales, afluyen pensamientos venidos de todas partes, de distintos campos de tiempos y lugares; pero generalmente están articulados, sin ruptura de la armonía sintáctica. Además, algunos saltos al pasado están suscitados por impresiones de raíz proustiana; son "reminiscencias" claras, realistas: aventuras amorosas, imágenes de su adolescencia y juventud, autocontemplación retrospectiva, "espejo dentro de un espejo."³⁶

También cruzan como relámpagos por la atareada mente de Bloom toda clase de planes utópicos. Pero nos interesa en forma especial la ruptura del monólogo articulado musitado en voz baja. Sólo entonces nos encontramos con el verdadero *monólogo interior*, "exposición de los sentimientos más íntimos anteriores a toda organización lógica." El monólogo articulado era una crónica del discurrir individual del protagonista. El monólogo encabalgado reduce el río de la conciencia a una sucesión de palabras sin puntuación, a veces deformadas y sin sentido.

Encajan aquí las palabras de Rama Krisna: "Pasados ciertos grados de la punta del alma, ya no hay grados." Joyce sabe que el subconsciente registra cosas que no registra el consciente.

El automatismo, la baraja de palabras murmuradas por Bloom, al releer la carta de Marta, puede ser un ejemplo, muy próximo al utilizado por Faulkner en *El sonido y la furia*: "Enojada tulipanes contigo querido hombreflor castigar tus cactus sino te por favor pobre nomeolvides cómo deseo violetas querido rosas cuando nosotros pronto anémona encontramos todo pícaro pedúnculo esposa perfume de Marta."³⁷

En el discurrir callejero del capítulo tercero encontramos también formas que se despeñan en fusión automatizada, inconsciente. Pero hay momentos en que la rapidez de las transmisiones internas produce hipérbaton violento, encabalgamiento sintáctico y sirrémico, deformación morfológica o fonética. El pensar discursivo pierde su sentido lógico. Sin una ulterior relación resulta un caos. Encontramos varios ejemplos en el episodio octavo. Al comienzo se prolongan, a través de dos

36 *Ulises* 436.

37 *Ulises* 82.

páginas, la fragmentación, las formas onomatopéyicas, las expresiones exhortativas, las ondulaciones aliterativas, la estructura poética surrealista.

*“Bronce y hierro oyeron las herradurashierro, acerosonando.
Impertnent tmentnent.*

Astillas, sacando astillas de la dura uña del pulgar, astillas.

¡Horrible! Y el oro se sonrojó más.

Floreció una ronca nota de pífano.

Floreció. La azul floración está sobre los cabellos coronados de oro.

Una rosa saltarina sobre satinado senos de satén, rosa de Castilla.

Gorjeando, gorjeando: Aydolores.

¡Pío! ¡Quién está en el píodeoro?

Tintín gritó al bronce con lástima.”³⁸

Frente al empaste sintáctico y a la imaginería surrealista, la fragmentación lingüística yuxtapuesta: “¡Atención! Cierren sus estrepitosis. ¡Flop! ¡Flop! Sigue ardiendo. Alliva ella. ¡Brigada! al encuentro del barco. Tornen la calle Mount. ¡Corten! ¡Flop! ¡Sus, ea! ¿No vienes? Corran, refugio, carrera. ¡Flaaap!”³⁹

Al final del famoso interrogatorio, los pensamientos de Bloom se desbordan en este absurdo juego de cambios consonánticos iniciales: “Simbad, el Marino y Timbad, el Terina, y Jimbad, el Yarino y Winbad, el Warino y Nimad, el Narino, El Fimbad, el Farino y Bimbad, el Marino y Pimbad el Parino y Nibad, el Malino y Uimbad, el Uarino y Rimbad, el Rarino y Nimbad, el Karino y Kimbad, el Carino y Cimbad, el Jarino y Ximbad, el Sarino.”

EL MONÓLOGO DE MOLLY BLOOM

La mejor expresión del monólogo joyciano es el último episodio de la novela: 48 páginas sin puntuación que proyectan el surtidor de la conciencia de Molly. Monólogo desbordante, sin pausas, sin puntos ni comas. Fluir mental, lleno de fuertes expresiones, de actos de desnuda crudeza. La confesión más libre, más audaz de un personaje femenino de la novelística universal.

La llegada intempestiva de Leopoldo desata la imaginación de la mujer cantante. Acostada en su cama, en actitud de Gea-Tellus colmada, parte de sus sensaciones presentes, de la presencia y andanzas de su marido; bucea constantemente en el pasado, en sus relaciones conyugales, en las aventuras extramatrimoniales.

38 *Ulises* 271.

39 *Ulises* 431.

La fidelidad de esta nueva Penélope deja mucho que desear. Ella misma confiesa su precocidad: “Sabía más de los hombres y de la vida cuando tenía 15 años de todo lo que ellos van a saber a los 50.” Una prueba de su capacidad erótica la vemos en la enumeración de sus 25 amantes, hecha por el propio marido.⁴⁰

Las aventuras amorosas pasadas, con Bartell d’Arcy, Lenehan, Val Dillon, Goodwin, Mulvey, se proyectan en el fluir presente de su pensamiento, se funden las situaciones sin control cronológico con las relaciones con el amante de turno, Boylan. Pero también el marido reaparece con frecuencia, en su declaración amorosa con su presunción juvenil, en su cohabitación, en el grotesco comportamiento de algunas noches, en sus andanzas profesionales, en sus supuestas aventuras con las criadas.

En su vida sentimental ocupa un recuerdo vivo, insistente, el amor adolescente gibraltareño, con la narración detallista de la entrega frente al mar del estrecho. Este primer amor con el teniente Mulley se entreteje con la primera entrega a Bloom.

Esta doble aventura juvenil está unida a Gibraltar. La protagonista es hija de la judía española Lunita Laredo y de un oficial irlandés de la guarnición británica, y el encanto de las impresiones juveniles aflora varias veces en la autointrospección de Marion: el calor, el viento de Levante, las ráfagas heladas que descienden de Sierra Nevada, “la silueta del peñón alzándose como un gigante en comparación con la montaña de las Tres Rocas”; los toques de diana, los soldados trajinando; la corrida de toros en La Línea.⁴¹

La heroína se siente encadenada a estos recuerdos españoles. “Era hermoso mirar —dice— a través de la bahía de Algeciras todas las luces de la roca como luciérnagas.” Además, la luz fosforescente mediterránea se imbrica con sus sensaciones amorosas en este final de la novela.

“Oh ese horroroso torrente profundo oh y el mar el mar carmesí a veces como el fuego y las gloriosas puestas de sol y las higueras en los jardines de la Alameda sí y todas las extrañas callejuelas y las casas rosadas y azules y amarillas y los jardines de rosas y jazmines y de geranios y de cactus y Gibraltar cuando yo era chica y donde yo era una Flor de la Montaña sí cuando me puse la rosa en el cabello como hacían las chicas andaluzas o me pondré una colorada sí y como me besó bajo la pared morisca y yo pensé bueno tanto da él como otro y después él me pre-

40 *Ulises* 777.

41 La corrida de toros está evocada así por la heroína: “Yo tenía miedo cuando ese viejo toro feroz empezó a atacar a los ‘banderilleros’ con fajas y las dos cosas en sus sombreros y esos brutos de hombres gritando ‘bravo toro,’ seguro que las mujeres eran tan crueles como ellos con sus lindas mantillas, destripando a los pobres caballos con todas las entrañas fuera. . .” (*Ulises* 804).

guntó si yo quería sí para que dijera sí mi flor de la montaña y yo primero lo rodeé con mis brazos sí y lo atraje hacia mí para que pudiera sentir mis senos todo perfume sí y su corazón golpeaba como loco y sí yo dije quiero sí.”⁴²

Esta evocación que cierra la corriente de conciencia de Molly Bloom nos puede servir de modelo del monólogo joyceano. Vemos que hay una eliminación de signos puntuísticos; la supresión de las pausas encabalga los pensamientos de la heroína, pero no fragmenta el sentido lógico del vehículo expresivo; pueden restablecerse las estructuras sintácticas, paratácticas e hipotácticas mediante una conveniente puntuación.

Por momentos, la marea de la conciencia se complica con la ruptura de la secuencia temporal; los tiempos se confunden, se atropellan, restallantes de recuerdos y de deseos.

Por otra parte, Joyce se esfuerza siempre por expresar la extrema complejidad de los estados psicológicos y de conciencia. El monólogo de Molly es de carácter introspectivo: movimiento subyacente, torbellino incesante, más válido psicológicamente que las subconversaciones articuladas de Esteban.

El *tempo* de la autointrospección es distinto: se remansa en algunos recuerdos, se precipita en sucesivas experiencias sexuales; se interrumpe varias veces con las badaladas de la hora en las campanas de San Jorge y con los pitidos del tren en fusión directa con el monólogo: “tuiiiiiituuooooor algún tren silbando por ahí la fuerza que tienen esas locomotoras como gigantes enormes con el agua agitándose por todos lados y saliéndose por mil sitios.”

Además, son frecuentes las digresiones: rememoraciones infantiles, preocupaciones económicas —compra de provisiones, gastos de alquiler, visita a saldos—; referencias a trajes, ropas interiores, corsés ceñidos, sombreros; recuerdos de su hija Milly y de su hijo muerto Rudy.

SUMISIÓN SENSUAL DEL CUERPO

Joyce se esfuerza en penetrar en la corriente de la conciencia de una mujer.⁴³ Intenta explorar todos los rincones, todas las sombras de su espíritu; desnuda sus secretos prohibidos; desvela su cuerpo; confiesa sus más íntimas acciones; vacía sus sentimientos como en una rigurosa y abierta confesión final y consigue un monólogo cargado de fuerte erotismo de tremendo contenido lujuriente.

42 *Ulises* 833.

43 Podemos afirmar con Levin que “es temerario suponer que un hombre puede penetrar en el espíritu femenino.” Recordemos que Dorothy Richardson escribió una serie de novelas para demostrar que el novelista masculino no ha comprendido nunca la mentalidad de la mujer.

Para Harry Levin,⁴⁴ Molly personifica “la sumisión sensual del cuerpo.” Tiene 33 años y está en plena posesión de sus encantos femeninos. No se siente más vieja que en los años felices de Gibraltar; y el deseo está siempre alerta.

Las sensaciones eróticas pasadas y presentes desbordan el punzante deseo de nuevas aventuras, de que la abracen 20 veces al día, de seducir a un joven y hermoso poeta, de irse por los muelles y entenderse con un marinero.

Pero, además, esta sensual heroína joyceana, reencarnación de una diosa primitiva y jocunda, rememora con tremendo descaro, con descarnada objetividad, las funciones sexuales, las prácticas onanistas y anticoncepcionistas; analiza, con plástica naturalista, la especial constitución femenina, los órganos masculinos... Y emplea para su libertina confesión un lenguaje desnudo, elemental, malsonante, ofensivo, empleado por primera vez en una novela, si exceptuamos las licenciosas y provocativas memorias de la cortesana *Fanny Hill* (1748), de John Cleland.

Se ha discutido mucho sobre la obscenidad del *Ulises*. Las largas prohibiciones de la novela en Inglaterra y Estados Unidos sirven para atestiguarlo. Sin embargo, el juez neoyorquino John M. Woolsey⁴⁵ no encuentra en sus páginas el propósito equívoco del sensualista.

UN ORIGINAL INTERROGATORIO

En el último capítulo del *Ulises*, Joyce interrumpe el relato normal para servir de una forma interrogativa que bordea a veces el monólogo, el fluir de la conciencia. El regreso inseguro, vacilante, con “resaca,” de Bloom y Dedalus está sometido a un minucioso interrogatorio.

El taladro de las interrogaciones, formuladas en forma gramaticalmente impersonalizada, descubre el deambular de los protagonistas, su conversación, sus preferencias, sus divergencias, sus recuerdos infantiles y juveniles, sus sensaciones volitivas.

Las 80 páginas de este insólito formulario, estructurado como un catecismo o un interrogatorio judicial, nos sirven para reconstruir las fichas completas de los protagonistas: relación entre sus edades, encuentros anteriores, circunstancias, carácter...

⁴⁴ *Ulises* 119.

⁴⁵ Tiene interés el informe de Woolsey (6 de diciembre de 1933) por su aguda penetración en el procedimiento introspectivo del novelista: “Joyce —dice— ha intentado mostrar con la pantalla de la conciencia, con sus impresiones calidoscópicas, siempre fugaces, lleva, cual si fuese un palimpsesto plástico, no solamente lo que queda de las cosas que suceden a su alrededor en el foco de observación de una persona, sino también los residuos de impresiones pasadas que quedan en una zona de penumbra y que surgen por asociación de ideas desde las profundidades del subconsciente.”

Las respuestas forzadas, rápidas o minuciosas saltan de lo subjetivo a lo objetivo: de los pensamientos de Bloom a sus esfuerzos para entrar en el patio y abrir la puerta de casa; de sus manipulaciones a las estadísticas del caudal de agua de Dublín; del fenómeno de la ebullición a la minuciosa descripción del aparador...

El interrogatorio se desplaza sobre Bloom o Dedalus o se proyecta sobre los dos. Después de la despedida de Esteban, Leopoldo se queda solo en la alta noche y todas las preguntas se centran sobre sus sensaciones, sus pensamientos, sus gestos. Joyce nos descubre entonces su habitación, su mobiliario de pequeño burgués; cataloga los libros de su pequeña biblioteca; reproduce su lista de gastos del día; penetra en sus planes para hacerse rico; revisa lentamente el contenido de los cajones; ausculta reminiscencias e impresiones presentes...

Con lo actos de acostarse, un nuevo problema se incorpora a la corriente de la conciencia del héroe: su mujer Marion, envuelta en ideas de celos, de envidia, de sexualidad.

FINNEGANS WAKE

En 1923, James Joyce comienza a escribir *Finnegans Wake*, pero esta última novela del escritor irlandés no se publica hasta 1939, en Nueva York.

El despertar de Finnegan es un libro oscuro, hermético, de fatigosa y difícil lectura. Por algo uno de sus comentaristas, Michel Butor, confiesa que no lo ha leído completo. La primera dificultad es el lenguaje: numerosas palabras no figuran en el diccionario inglés, son una invención de Joyce. Ya hemos visto cómo en *Ulises* utiliza palabras desusadas en el habla corriente, deforma la ortografía, emplea onomatopeyas y palabras compuestas. En *Finnegans Wake*, estos procedimientos se complican; las palabras, más que yuxtaponerse, se contraen, se funden, se convierten en “palabras fermentadas,” según expresión del propio novelista.

“Joyce —dice Michel Butor⁴⁶— empaqueta a menudo en un mismo envoltorio tres, cuatro o aún más palabras. Algunas de éstas podrán aliarse para formar compuestos, o, en otra lectura, separarse unas de otras. Para el lector, a menudo, se dibujará en el interior del conjunto una palabra en la que el propio Joyce jamás había pensado.”

Además de las palabras contraídas, empleadas en el lenguaje coloquial y en el poético, Joyce se sirve de calembour, de la parodia, de palabras de doble sentido, de palabras-maleta, como las llama Butor.

Pero en *El despertar de Finnegan* se rompe con la secuencia temporal y se complica el argumento. La acción resulta, a veces, circular. Por eso es necesario

46 “Esbozo de un umbral para Finnegan,” *Sobre Literatura* 324.

establecer una estructura lineal, como ha hecho Michel Butor.⁴⁷ En torno a la historia de Finnegan giran una serie de relatos: retrato y vida de H.C.E.; retrato y vida de Shem; combate de Shem y Shaun...

La parte más divertida de la novela es la balada que da título al libro: el albañil Finnegan se cae de un andamio; sus compañeros lo creen muerto, pero durante el velatorio riñen, y un poco de whisky que están bebiendo cae en el rostro del presunto muerto, se desliza por su boca y le despierta.

Juega un papel más importante en el relato H.C.E., casado con Anna Livia, padres de los gemelos Shem y Shaun. Shaun, bajo varios nombres, es el protagonista central de la tercera parte... Pero en realidad se trata del enfoque múltiple de un personaje masculino. Con razón dice Domingo García-Sabell:⁴⁸ “É unha perspetiva que arrinca dun home non concreto, dun home pluri-dimensional e que, axiña, o trascende i o converte en substancia abstracta, en miolo discursivo.”

Finnegans Wake es una “obra en marcha,” una “obra abierta,” íntimamente relacionada con la lectura de la *Scienza nuova*, de Vico, influida por su teoría de los ciclos históricos en espiral, por el eterno retorno, como ya han señalado ampliamente Harry Levin y Umberto Eco.⁴⁹

BIBLIOGRAFIA

Butor, Michel. *Répertoire*. París: Minuit, 1960. Incluye los estudios “Pequeño crucero preliminar a un reconocimiento del archipiélago Joyce” y “Esbozo de un umbral para Finnegan.” Versión española: *Sobre literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1960.

Curtius, Ernst Robert. *James Joyce und sein “Ulysses.”* Zürich, 1929.

Dujardin, Edouard. *Le monologue intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l’oeuvre de James Joyce*. Paris, 1931.

Eliot, Thomas S. “Ulysses, Order and Myth.” *Dial* noviembre, 1923.

Ellman, Richard. “The Background of *Ulysses*.” *Kenyon Review* 16 (1954): 337-86.

García-Sabell, Domingo. “James Joyce i a loita pola comunicación total.” *Ensaaios*. Vigo: Galaxia, 1963.

Gilbert, Stuart. *James Joyce’s “Ulysses”: A Study*. Nueva York, 1930.

47 “Pequeño crucero” 336 y ss.

48 Más recientemente, el Dr. García-Sabell insiste en la misma utilización de los ciclos viquianos.

49 *Obra abierta*.

Gillet, Louis. *Stèle pour James Joyce*. Paris: Ed. Sagitaire, 1946.

Gorman, Herbert. *James Joyce*. Nueva York, 1939. Versión española publicada en Buenos Aires: Santiago Rueda, 1945.

Jung, C. G. *¿Quién es Ulises?* Buenos Aires: S. Rueda, 1944.

Larbaud, Valery. *James Joyce, a Critical Introduction*. Norfolk (Conn.), 1941. Versión española publicada en Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1959.

Obradovic, Adelheid. *Die Behandlung der Räumlichkeit im Späteren Werk des James Joyce*, Marburgo, 1934.

Prescott, Joseph. "The Language of James Joyce's *Ulysses*." Presentado en el VIII^{ème} Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes, Université de Liège, 1961.

Schauch, Margaret. "The Language of James Joyce," *Science and Society*, 1939.

Smith, Paul Jourdan. *A Key to the "Ulysses" of James Joyce*. Chicago, 1927.

Stewart, T. I. M. *James Joyce*. London: Longmans Green, 1957.